

(d)
ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 23
1976

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.
Redactor responsabil adjunct: PAUL PETRESCU. *Membri:* RADU BOGDAN, MARCEL BREAZU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, THEODOR ENESCU, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Acad. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, RĂZVAN THEODORESCU, SORIN ULEA, Acad. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU.
Secretar științific de redacție: IOANA VLASIU. *Secretar de redacție:* YVONNE OARDĂ.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ** (ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART, série BEAUX-ARTS) paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESA, P O B 2001 telex 011226, Calea Griviței 64–66, București, România. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 40 lei pe an. În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, București, Calea Victoriei 125, sectorul I.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE O DATĂ PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 23

1976

S U M A R

STUDII ASUPRA PATRIMONIULUI DE ARTĂ MEDIEVALĂ DIN ROMÂNIA

DAN-NICOLAE BUSUIOC,	Considerații privind datarea mănăstirii cisterciene de la Cîrța	3
FLORENTINA DUMITRESCU,	O analiză stilistică comparată în arta medievală din sud-estul Europei: ușile de la Snagov și ușile de la Ochrida	21

CULTURĂ ARTISTICĂ ROMÂNEASCĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

CARMEN GABRIELA DUMITRESCU,	Vechi preocupări românești de inițiere în istoria artei europene	41
MARIA CONSTANTIN,	Arta populară românească la expozițiile internaționale din secolul al XIX-lea	69
ANA MARIA COVRIG,	Contribuții la deslușirea biografiei și la cunoașterea operei pictorului Carol Popp de Szathmáry	89

ARTA ROMÂNEASCĂ A SECOLULUI AL XX-LEA — ORIENTĂRI ȘI INDIVIDUALITĂȚI ARTISTICE

ELENA MATEESCU,	Pictura și grafica Ninei Arbore în contextul artei românești din perioada interbelică	103
VIORICA ANDREESCU,	Mutații tematice și formale în acuarela românească a ultimului sfert de secol	135
IOANA VLASIU,	Reflecții asupra realului și asupra limbajului plastic în desenul lui Octav Grigorescu	157
BRIGITA GONSER,	Ceramica simpoziunilor de la Medgidia (1971—1975) și probleme ale ambianței urbane	171
GHEORGHE COSMA,	Pictura « naivă » în circuitul valorilor artistice și în contextul culturii populare din România	195

R E C E N Z I I

JOLÁN BALOGH,	Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest IV.—XVIII. Jahrhundert (GHEORGHE VIDA)	215
BARBU BREZIANU,	Opera lui Constantin Brâncuși în România (IOANA VLASIU)	216

—*—

CONSIDERAȚII PRIVIND DATAREA MĂNĂSTIRII CISTERCIENE DE LA CÎRȚA

DAN-NICOLAE BUSUIOC

Polarizînd atenția și eforturile specialiștilor încă de la jumătatea secolului trecut, datarea mănăstirii cisterciene de la Cîrța continuă să fie și în prezent o problemă de stringentă actualitate, pe de o parte prin natura și valoarea implicațiilor generale de ordin istoric, iar pe de altă parte prin importanța deosebită, cu rezonanțe în arta Europei centrale, în definirea și conturarea premiselor, precum și a cadrului evoluției artei gotice din Transilvania.

Abordarea acestei probleme, corelată cu aspectul genetic al procesului de naturalizare și diseminare a principiilor și formelor artistice ale goticului timpuriu în ambianța transilvăneană, ridică încă, în stadiul actual al informațiilor, o serie de dificultăți, cu atât mai mult cu cît, față de imaginea oferită de lucrările mai vechi de specialitate consacrate acestui monument, cercetările din ultimii ani nu au contribuit în mod substanțial la clarificarea diversității de aspecte pe care le implică și, parțial, le explică studiul mănăstirii cisterciene de la Cîrța.

Procesul de elaborare a sistemului principiilor constructive gotice își are originea în experimentele arhitecturii romanice de pe șantierele ecleziastice din Occidentul Europei, în prima jumătate a secolului al XII-lea. Preluarea și difuzarea acestor inovații spre centrul și răsăritul Europei catolice se confundă adeseori cu evoluția și activitatea laborioasă de misionarism a ordinului monahal cistercian.¹

Beneficiind de o structură organizatorică riguroasă, în cadrul căreia călugării laici, acei « fratres conversi » atestați în documente, au avut o contribuție deosebită în definirea programului arhitectonic specific artei cisterciene, de o conjunctură social-politică favorabilă și de un sistem ideologic mai apropiat de esența preceptelor paleocreștine, ordinul a cucerit în scurt timp un mare prestigiu, care i-a favorizat, în cîteva decenii, o spectaculoasă expansiune teritorială².

¹ Fondarea ordinului cistercian, aripă disidentă a ordinului benedictin, constituie o expresie a reacției de frondă față de criza spirituală în care intră, la sfîrșitul secolului al XI-lea, lumea catolică în general și ordinul benedictin în special. Ordinul cistercian a fost fondat, la 21 martie 1098, de abatele Robert și a avut sediul central la mănăstirea Cîteaux, din dioceza Chalon, în Burgundia, lingă orașul Dijon; cf. R. de Lasteyrie, *L'Architecture religieuse en France à l'époque gothique*, Paris, 1926, p. 98. și urm. A. Dimier, *L'Art cistercien*, Paris, 1962, p. 18 și urm.

² După fondarea abațiilor din La Ferté, Pontigny, Clairvaux și Morimond, între anii 1113 și 1115, meșterii cistercieni depășesc hotarele Franței întemeind primele abații în Germania, la 1112, în Anglia, la 1128, în Castilia, la 1131, în Italia, la 1135, în Portugalia, la 1140, în Austria, la 1141, în Ungaria, la 1142, etc.; cf. H. Focillon, *Art d'Occident*, vol. II, Paris, 1938, p. 64. În fața fenomenului cistercian papa Calixt al II-lea se vede silit să confirme existența ordinului în anul 1119, cînd aprobă « Carta Caritatis Monasterii Cisterciensis », redactată de Stephen Harding, abate de

Penuria documentației istorice pune sub semnul incertitudinii data la care ordinul, pătrunzând în sudul Transilvaniei pe valea Oltului, întemeiază la Cîrța, în Țara Făgărașului, « abbatia beatae Mariae Virginis de Candelis »³, metoh al mănăstirii cisterciene de la Igrîș din cîmpia Banatului. Majoritatea cercetătorilor care au studiat istoricul mănăstirii propun, pe baza coroborării unor documente, fondarea abației în anul 1202⁴, eveniment care, cel puțin în stadiul actual al cercetărilor, constituie premisa esențială pentru viitoarea infiltrare în spațiul intracarpatic a elementelor goticului timpuriu.

Din clădirile mănăstirii, dispuse pe un plan dreptunghiular, se păstrează intact doar corul și careul bisericii (fig. 1), utilizate și în prezent de comunitatea evanghelică, restul construcției fiind într-un stadiu avansat de ruină. Biserica, o bazilică în sistem legat, era compusă dintr-un cor cu două travee, una dreptunghiulară și alta poligonală, transept la ale cărui brațe erau atașate, spre est, cîte două capele dreptunghiulare și corpul trinavat, delimitat prin opt perechi de stâlpi cu secțiunea pătrată, care susțineau arcurile divizoare longitudinale, înalte și frînte.

Aripa estică a mănăstirii, singura care se păstrează, este construită pe un plan dreptunghiular alungit, divizat odinioară, prin coloane, la ambele nivele în travee pătrate și dreptunghiulare⁵.

Elevația bisericii, alterată de modificările intervenite în decursul timpului și de starea actuală de conservare, ne permite totuși să apreciem, evident cu o oarecare aproximație, înfățișarea inițială⁶. Constituie o certitudine faptul că traveele corului, transeptului și ale corpului bazilical au fost acoperite cu bolți de piatră, cvadri- și sexpartite⁷, pe ogive care

Cîteaux între anii 1115 și 1118, corpus care conține regulile și principiile de bază ale ordinului. Primul « manifest artistic » al ordinului este expus în *Apologia ad Guillelorm Abatem*, scrisă de abatele Bernard în anul 1125; cf. L. Fracaro de Longhi, *L'Architettura delle chiese Cisterciensi italiane*, Milano, 1958, p. 15–17; K.J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture 800 to 1200*, vol. II, London, 1966, p. 126–127; A. Dimier, *op. cit.*, p. 28 și 34.

³ Cf. L. Reissenberger, *Die Kerzer Abtei*, Hermannstadt, 1894; V. Roth, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Strassburg, 1905, p. 27–32; K. Divald, *Magyarország művészeti emlékei*, Budapest, 1927, p. 36–37; L. Gál, *L'Architecture religieuse en Hongrie du XI^e au XIII^e siècle*, Paris, 1929, p. 110–111; A. Peter, *A magyar művészet története*, vol. I, Budapest, 1930, p. 31–32; O. Szönyi, *Régi magyar templomok*, Budapest, 1933, p. 189; *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen*, Berlin, 1934, p. 6, 19–22, 82–85; T. Gerevich, *Magyarország románkori emlékei*, Budapest, 1938, p. 61–62; G. Oprescu, *Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal*, București, 1956, p. 47–49; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, 1959, p. 98–105; G. Entz, *A Kerci cisztercita építőműhely*, Budapest, 1963; idem, *Die Baukunst Transsilvaniens im 11–13 Jahrhundert*, in *Acta Historiae Artium* (= AHA), tom. XIV, fasc. 3–4, Budapest, 1968, p. 23–25; idem, *La Chantier cistercien de Kerc*, in AHA, tom. IX, fasc. 12, Budapest, 1963; V. Drăguș, *Contribuții privind arhitectura goticului timpuriu în Transilvania*, in SCIA, seria Artă plastică, tom. 15, 1968, nr. 1, p. 41–49.

⁴ Fondarea mănăstirii în anul 1202 este dedusă din considerații asupra documentului din anul 1223, cînd este pentru prima dată menționată mănăstirea, document prin care sînt reconfirmate drepturile capitlului de la Cîrța asupra pămîntului uzurpat de la români, în perioada voievodatului lui Benedict, atestat pentru prima dată în anul 1202, cînd îi este dăruită localitatea Mártonfalva din comitatul Sopron, și ulterior în diplomele regale din anii 1203, 1206, 1208 și 1209; cf. G. Entz, *A Kerci...*, p. 128. Totuși L. Jánuschek (*Origini*

nes Cistercienses, vol. I, Viena, 1877, reeditată la Jersey City în 1964) fixează data fondării mănăstirii, folosind un vechi registru de cronologie al ordinului, în anul 1202; apud L. Reissenberger, *op. cit.*, p. 7. Pázmány, citind mai multe surse documentate, susține că mănăstirea a fost fondată în anul 1216; apud. C. Petterffy, *Sacra Concilia Ecclesiae Romano-Catholicae in Regno Hungariae Celebrata ab Anno Christi MXVI usque Annum MDCCXV*, vol. II, Pojony, 1742, p. 273.

⁵ În documentul din anul 1648, emis de conventul Cluj-Mănăstur cu ocazia restaurărilor de la mănăstirea din Cîrța, se specifică că au fost curățate bolțile bisericii și se amintesc trei bolți din piatră care se păstrau în interiorul mănăstirii și de unde s-au scos patru fûsuri de coloană; apud G. Entz, *A Kerci...*, p. 131.

⁶ Mănăstirea a suferit în decursul timpului repetate distrugerii provocate fie de oștile turcești, fie de răscoale ale iobagilor, după cum atestă documentul din anul 1439: «...et a Turcis et a Valachis ac aliis crucis Christi inimicis, ymmo quod pejus est, a propriis dicti monasterii subditis et Jobagionibus, qui in mortem et interitum persone nostre machinati sunt... dictum monasterium nostrum pluribus vicibus fuerat combustus et desolatum et nos semper dei auxilio aduti vires recuperantes illud reedificavimus et reformavimus»; apud L. Reissenberger, *op. cit.*, p. 27. În urma acestora, la sfîrșitul secolului al XV-lea traveele vestice ale navei centrale au fost reboltite pe ogive ceramice, iar pe colțul de nord-vest s-a ridicat un turn poligonal din cărămidă.

⁷ Bolțile cvadripartite susținute de ogive au fost adaptate traveei dreptunghiulare a corului, precum și careului bisericii; cu bolți sexpartite pe ogive au fost prevăzute brațele transeptului și nava centrală a bisericii; vezi planul la V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 100. Este meritul acad. V. Vătășianu de a fi sesizat primul sistemul sexpartit de boltire la mănăstirea din Cîrța.

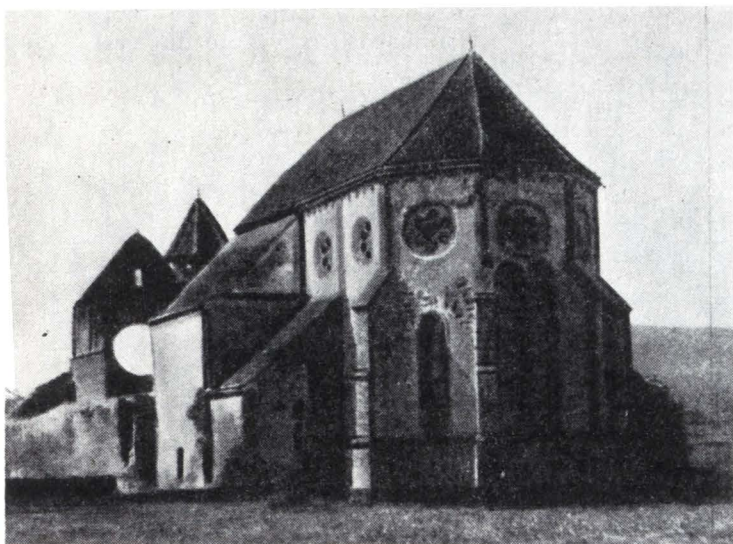


Fig. 1. — Corul bisericii ev. din Cîrța; vedere din sud-est.

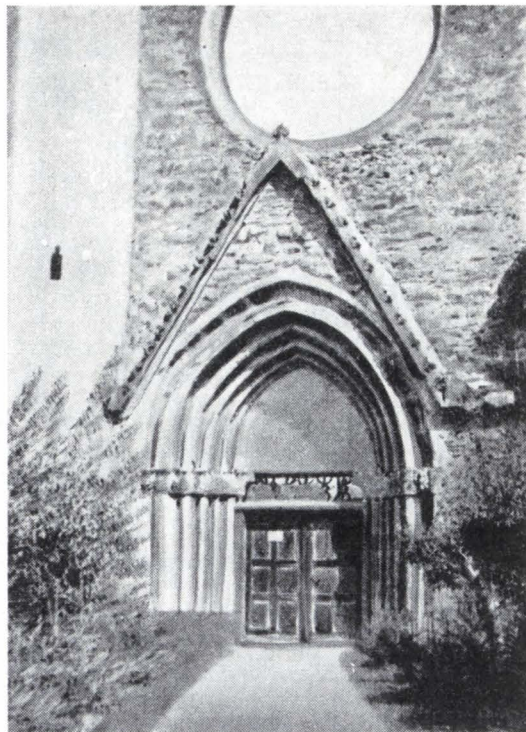


Fig. 2. — Biserica ev. din Cîrța; vedere din vest.

se ridicau de pe console piramidale sau de pe coloane angajate fasciculate în unghiurile traveelor, prevăzute cu capitelluri și baze ionice. Sistemul, bazat pe ogivă ca element portant susținut de console, a fost extins la întreg etajul mănăstirii, precum și la parter în sala capitulară.

Corul și transeptul bisericii, precum și etajul mănăstirii sînt articulate cu contraforturi înalte, profilate cu trei treptări, încinse de un ciubuc în plan oblic, continuate cu lesene pînă la cornișă. Colateralul nordic, care păstrează două ferestre în arc frînt, este sprijinit de o anfiladă de contraforturi, scunde și masive, profilate cu o singură treptare.

Panourile absidei sînt marcate prin ferestre înalte în arc frînt, în axă, geminate și mai înalte, surmontate de rozete polilobe înscrise în lunetele arcurilor semicirculare pe care se sprijină pînzele bolților (fig. 1).

Pe fațada vestică (fig. 2) este dispus un fronton triunghiular în rezalit, în care este amplasat portalul, al cărui extradados păstrează urmele unui decor cu frunziș opulent, centrat pe un fleuron flancat pe laturi de două fiale în prezent deteriorate. Ambrazura portalului, articulată prin patru perechi de toruri cu baze, avînd secțiuni unele în formă de pară, iar altele semicilindrice, se continuă, cezurată de friza capitellurilor, încheindu-se în arcul frînt impus de golul mărginit. Registrul superior al fațadei, prevăzut cu o rozasă avînd diametrul de cca. 4 m și o fereastră în arc semicircular, refăcut din cărămidă, conservă încă consolele piramidale identice cu cele care susțin cornișa corului.

Planul și structura, proiectate la mănăstirea din Cîrța în sistem legat, cu absidă poligonală, travee pătrate și dreptunghiulare, exprimă elocvent o etapă stilistică de tranziție, specifică stadiului sincretic de evoluție a arhitecturii cisterciene din ambianța central-europeană din prima jumătate a secolului al XIII-lea. Dar elaborarea și de finitivarea programului mănăstirii de la Cîrța, avanpost răsăritean al catolicismului, aflat în zona limitrofă orizontului de cultură bizantină, nu pot fi datate integral în prima jumătate a secolului al XIII-lea, pe de o parte datorită condițiilor social-politice și economice nefavorabile oferite de Transilvania în această perioadă, iar pe de altă parte datorită discrepanțelor frapante, structice și

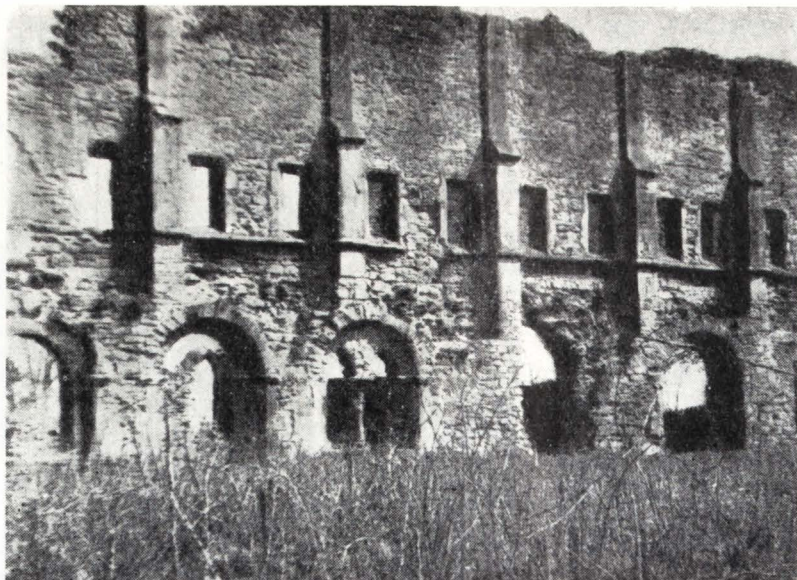


Fig. 3a. — Cîrța. Aripa estică a mănăstirii, vedere din vest.

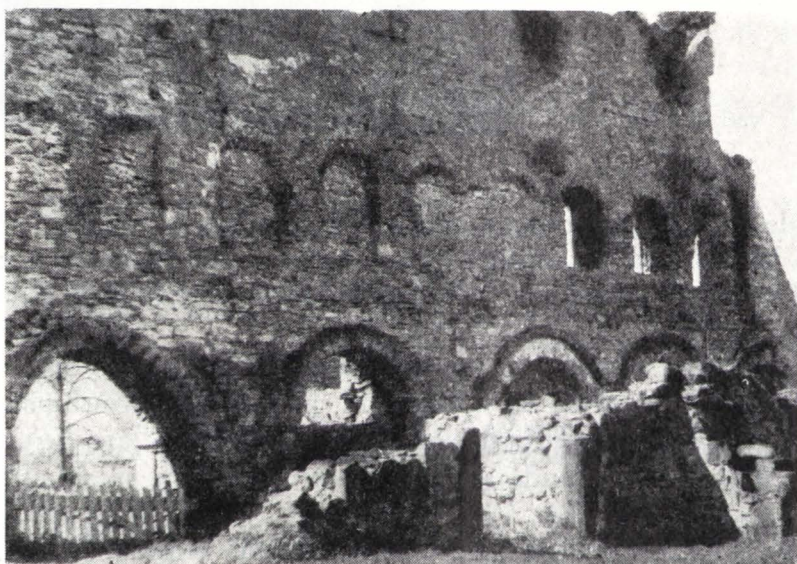


Fig. 3b. — Cîrța. Aripa estică a mănăstirii, vedere din est.

decorative, evidente în ansamblul construcției și inexplicabile în cadrul unei etape unice de execuție⁸.

În acest context considerăm că realizarea abației de la Cîrța nu poate fi atribuită, așa cum s-a încercat îndeosebi, exclusiv perioadei imediat anterioare sau posterioare invaziei mongole din anul 1241. O serie de argumente de natură structurală și decorativă ne determină să afirmăm că mănăstirea, în forma ei finală, este rezultatul succesiunii și parțial al cooperării, timp de peste șapte decenii, a mai multor ateliere de pietrari constructori ce s-au succedat pe parcursul a două etape principale de execuție, în decursul cărora s-au realizat o serie de modificări planimetrice și structurale distincte.

Sub aspect structiv mănăstirea relevă o sumă de incongruențe care, admițînd teza «construcției unitare», într-o variantă sau alta, nu își găsesc explicații plauzibile capabile să reziste verificărilor.

⁸ Datarea mănăstirii este deosebit de controversată; astfel, L. Reissenberger, *op. cit.*, p. 57, și V. Roth, *op. cit.*, p. 27, opinează pentru datarea fazei de construcție în piatră în primele decenii ale secolului al XIV-lea, considerînd că forma actuală ar fi fost precedată de o construcție din lemn distrusă în anul 1241; T. Gerevich, *op. cit.*, p. 62 și G. Entz, A Kerci..., p. 137, idem, *Die Baukunst Transsilvaniens...*,

p. 24, idem, *La Chantier...*, p. 9 și urm., datează mănăstirea în prima jumătate a secolului al XIII-lea, înainte de invazia tătară din anul 1241, argumentînd această teză printr-un transplant de meșteri din mediul șantierului de la Pontigny; Heinz Rosemann, în *Die deutsche Kunst...*, p. 84–85, și prof. V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 104–105, propun datarea mănăstirii în a doua jumătate a secolului al XIII-lea.

Fig. 4a. — Cîrța. Aripa estică a mănăstirii, arcuri fortificate.

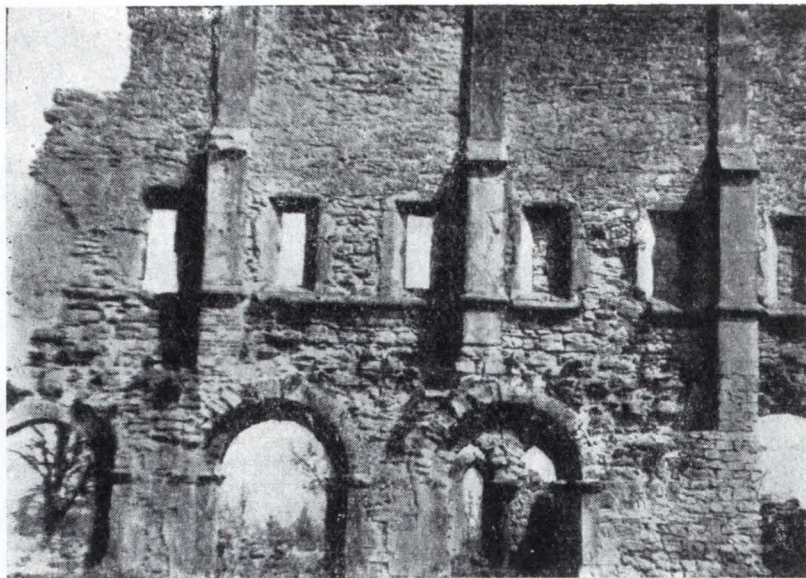


Fig. 4b. — Cîrța. Aripa estică a mănăstirii, arc fortificat, detaliu.



În acest cadru trebuie menționată cu prioritate, datorită implicațiilor inerente, disonanța dintre ritmul parterului și cel al etajului mănăstirii, respectiv dintre ranfortul celor două nivele (fig. 3 a-b). Dacă împingerile bolților parterului erau neutralizate pe fațada vestică printr-o masă compactă și supradimensionată de zidărie, pe fațada estică — prevăzută cu contraforturi care pornesc de la sol — presiunile bolților etajului erau anihilate de contraforturi care, ignorînd evident și deliberat ritmul axelor parterului, pornesc din puncte diferite de pe arcurile semicirculare ale sălii capitulare⁹. Considerăm că această aberație structivă nu se poate justifica, în mod logic, în condiții normale, printr-o simplă omisiune sau eroare de calcul, cu atît mai mult cu cît numai arcurile semicirculare, suprasolicitate de greutatea contraforturilor în puncte critice, relevă intervenții și consolidări ulterioare construirii lor, prin dublouri sau arcuri frînte geminate (fig. 4 a-b)¹⁰.

⁹ Menționăm că din numărul total numai trei contraforturi cad pe arcurile parterului; picioarele celorlalte contraforturi pornesc în mod firesc de la sol.

¹⁰ Arcul cel mai periclitat de presiunea contrafortului este consolidat prin două arcuri frînte geminate, cu umerii

susținuți de două colonete, prevăzute cu capiteli decorative cu croșete și frunze; menționăm că priza dintre arcul semicircular și cele geminate este realizată prin umplutură din mortar și fragmente de piatră.



Fig. 5a. — Cîrța. Cristelnița din curtea mănăstirii.



Fig. 5b. — Cîrța. Cristelnița, detaliu.

O consecință firească, derivată din acest aspect, este constatarea că parterul mănăstirii, cu excepția menționată, nu relevă nici un indiciu al unui sistem de boltire bazat pe ogive ¹¹. În același sens pledează și lipsa contraforturilor colateralului sudic, situație care, de asemenea, nu credem că poate fi argumentată și justificată doar prin considerente de ordin estetic sau printr-o supradimensionare față de peretele colateralului opus (150–90 cm) ¹².

În sprijinul tezei noastre concură și concluziile analizei elementelor plasticii figurative și decorative. Atît sub aspect formal, cît și ca tehnică sau manieră de execuție, piesele inventarului plasticii demonstrează peremptoriu că vocabularul artistic utilizat aparține unor ateliere distincte.

¹¹ Cercetările pe care le-am efectuat la parterul mănăstirii ne-au condus la concluzia că bolțile, cu excepția sălii capitulare, au fost construite cvadripartit pe muchii. Compartimentele parterului nu conservă nici un element portant susceptibil să ne contrazică afirmația.

¹² Cercetările arheologice efectuate la sfîrșitul secolului trecut la substrucțiunile colateralului sudic au demonstrat că nu au fost proiectate sau realizate contraforturi; cf. L. Reissenberger, *op. cit.*, p. 48.

Fig. 6. — Cırța. Capitelul cubic cu decor antropomorf.

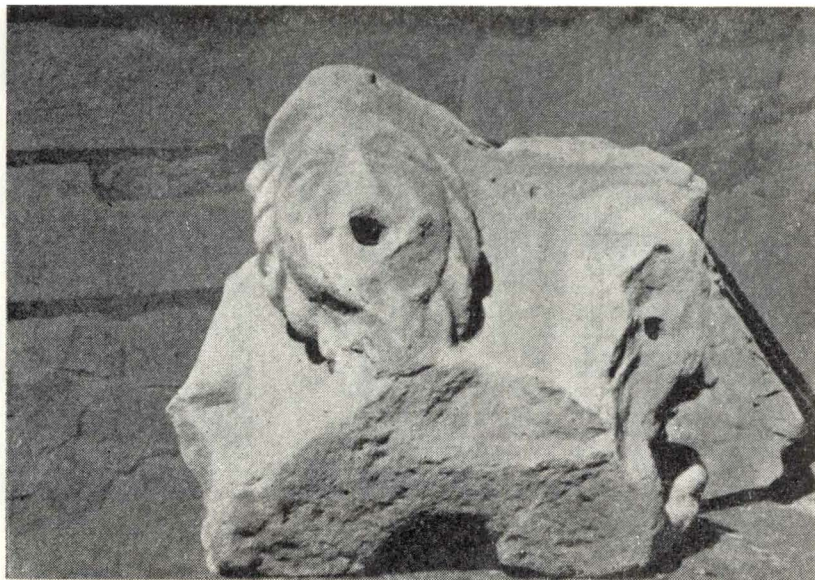


Fig. 7. — Cırța. Capitelul cu palmete din corul bisericii, detaliu.



Plastica figurativă, redusă — atît tematic, cît și numeric — datorită însuși conținutului auster al principiilor artistice cisterciene¹³, este reprezentată prin trei piese¹⁴.

Prima dintre acestea, în ordine cronologică, este cristelnița din piatră (fig. 5 a-b) aflată în prezent în curtea casei parohiale. Extradosul cristelniței, cu perimetru circular și secțiunea tronconică, este decorat cu patru figuri umane, diforme și inexpresive, intercalate cu cruci latine, conturate rudimentar prin simple incizii¹⁵. În lapidariul mănăstirii se păstrează, într-o stare de conservare precară, un capitel cubic decorat cu ornamente antropomorfe dispuse pe muchii. Cele două măști care se conservă (fig. 6) sînt modelate mai nuanțat, cu volume delimitate pronunțat, fără să putem presupune o tendință deliberată individualizantă. Sculpturile acuză o notă arhaică în tratarea pletelor care se scurg pe umeri sub forma unor

¹³ Cităm un pasaj din *Apologia ad Guillelorum Abatem*, redactată de abatele Bernard: « Omitto oratorium immensas altitudines, immoderatas longitudes, supervacuas latitudines, sumptuosas depolitiones, curiosas depictiones, quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum... »; apud. L. Fraccaro de Longhi, *op. cit.*, p. 21, nota 1.

¹⁴ Două dintre aceste piese, respectiv cristelnița și capitelul cubic, sînt degajate din construcție. Apreciem că piesele aparțin mănăstirii, practic fiind greu de admis că ar fi fost transportate ulterior aici din altă localitate.

¹⁵ Fl. Römer presupune că cele patru figuri ar reprezenta personificarea celor patru riuri din paradis; apud L. Reissenberger, *op. cit.*, p. 57.



Fig. 8. — Cîrța. Capitelul cu croșete din lapidariul mănăstirii.

Fig. 9. — Cîrța. Capitel cu croșete din corul bisericii.

torsade realizate într-o manieră specifică limbajului plastic al romanicului târziu. Ultima piesă care suscită atenția este cheia de boltă din cor, care poartă în cîmpul central, ușor concav, figura Fecioarei — patroana ordinului reprezentată ca împărăteasă cerească cu matorion pe cap. Compoziția, concepută frontal, este realizată în volume echilibrate, distribuite simetric în jurul axei mediane, delimitate prin planuri largi care subliniază ascetismul fizionomiei, potențat prin ductul ferm și energic al trăsăturilor ¹⁶.

Mai concludentă este imaginea pe care o exprimă inventarul plasticii decorative, constituit dintr-o serie tipologică de capiteli care ne oferă o perspectivă sintetică, dar elocventă, asupra evoluției formelor și motivelor ornamentale de la romanicul târziu la goticul matur în ambianța artei transilvănene din secolul al XIII-lea.

O primă categorie care relevă tranșant trăsăturile caracteristice romanicului târziu este constituită din capitellurile cu palmete ale celor două colonete angajate care susțin umerii arcului frînt al sacristiei. Modelate aplatizat, pe un miez tronconic, palmetele sînt energic striate și se ridică de pe lujeri înalți și arcuiți avînd nervurile decorate cu hobițe (fig.7). Bazele acestor colonete, cu profil ionic și secțiunea semicirculară, sînt prevăzute cu un motiv decorativ geometric de certă inspirație romanică.

A doua categorie, distinctă din punct de vedere stilistic, include capitellurile cu croșete, specifice alfabetului decorativ al arhitecturii cisterciene. Analiza detaliilor de execuție relevă că ele se grupează în mai multe variante ale aceleiași teme, distincte doar prin modelarea diferită a croșetelor propriu-zise. Dintre aceste piese pare a fi mai rudimentar capitelul cu croșete masive ¹⁷, degajate sumar de pe miezul tronconic (fig. 8). Capitellurile cu croșete din corul bisericii sînt mai supte, iar croșetele, în formă de limbă, sînt canelate și dispuse pe două registre (fig. 9). Din aceeași categorie fac parte și capitellurile cu croșete sub formă de « bulbi », dispuse pe un singur registru la baza căruia sînt modelate frunze de stejar (fig. 10). În același cadru cronologic trebuie să plasăm și consola cornișei panoului din axă al absidei, prevăzută cu croșete sub formă de bulbi și frunze de stejar, precum și consolele de același

¹⁶ Heinz Rosemann, în *Die deutsche Kunst...*, p. 84, propune ca analogie pentru această sculptură cheia de boltă din corul bisericii din Magdeburg (1209—1212); cf. opinia

divergentă a lui V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 99 și Gh. Arion, *Sculptura gotică din Transilvania*, Cluj, 1974, p. 26—27.

¹⁷ Această piesă se află în prezent în lapidariul mănăstirii.

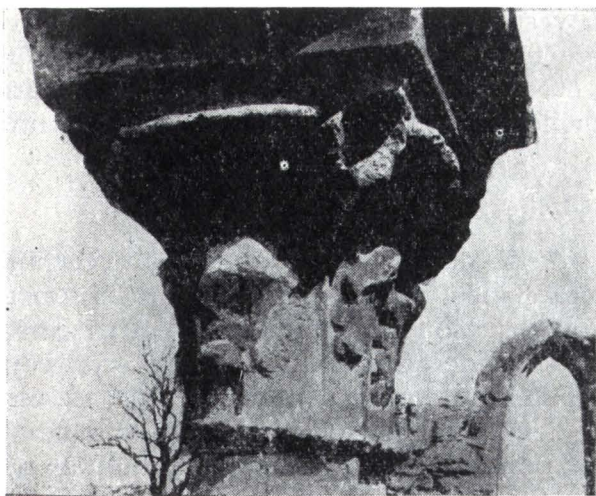


Fig. 10. — Cîrța. Capitel cu croșete și frunze de stejar din aripa estică a mănăstirii.



Fig. 11. — Cîrța. Capitel cu croșete din corul bisericii.



Fig. 12. — Cîrța. Capitelul din traveea vestică a navei centrale, fragment.

tip din lapidariul mănăstirii. O mînă mai expertă se recunoaște în capitelul din absidă, decorat cu motive fitomorfe opulente care se răsfrîng sub forma unor croșete dispuse pe două registre (fig. 11). Menționăm că abacul acestui capitel se deosebește de celelalte prin profilarea diferită, compusă din două baghete intercalate cu o scotie.

Ultima categorie este reprezentată prin capitelul din traveea vestică a navei centrale¹⁸, singurul păstrat și în prezent deteriorat, formal similar cu celelalte, dar decorat cu vrejuri din frunze de viță de vie și ciorchini de struguri (fig. 12). Acest motiv apare, reluat și diver-

¹⁸ Semnalarea capitelului aparține autorului acestui studiu. Fragmentul acestui capitel, fotografiat in situ, se află

în prezent în casa parohială.

sificat, în decorația frizei capitulurilor portalului vesticii, unde este agrementat prin introducerea unor minuscule protome umane și motive florale. Cu titlu de inventar enumerăm cheile de boltă din lapidariul mănăstirii, decorate cu motive fitomorfe, întrecare predominant numeric floarea de măceș stilizată, precum și cheile de boltă care formează postamentul amvonului bisericii.



Această diversitate de motive decorative, stilistic deosebite, ne obligă să acceptăm, fie și numai cu titlu ipotetic, că monumentul acuză evident o serie de intervenții, distincte din punct de vedere stilistic, care s-au petrecut într-o perioadă îndelungată. Pentru această teză pledează cu autoritate și incongruențele structurale evidențiate și discutate. În acest context apreciem că realizarea abației din Cîrța este rezultatul firesc și, am accentua, necesar al succesiunii și, parțial al colaborării a trei ateliere de pietrari constructori, formați în ambiante artistice stilistic diferite, în decursul a două etape principale de execuție, delimitate net de invazia tătară din anul 1241.



Acceptînd această ipoteză, restrînsa documentație istorică din secolul al XIII-lea referitoare la abația din Cîrța capătă semnificații deosebite care, pe de o parte, circumscriu și definesc importanța conventului abației în viața politică a Transilvaniei, iar, pe de altă parte, implică realitatea unei activități edilitare, atît înainte, cît și după invazia din anul 1241.

Primul document care menționează mănăstirea¹⁹, fără a oferi nici un indiciu concludent asupra construcției în sine, datează din noiembrie 1223 și se referă la donarea domeniilor capelanului Gocellinus, din Cisnădioara, abației din Cîrța de către regele Andrei al II-lea²⁰. Acest document confirmă *de jure* donația, făcută în timpul voievodului Benedict, prin care pămîntul românilor era atribuit capitlului mănăstirii²¹.

Prima atestare referitoare la abatele de Cîrța datează din anul 1225, cînd, împreună cu abații Igrîș și Linewelt, este acreditat cu misiunea de mediator în conflictul izbucnit între regele Andrei al II-lea și magistrul ordinului teuton din Țara Bîrsei²². În același an este atestat din nou un abate, probabil același, la Cîrța²³, pentru că în anul 1226, prin documentul emis la Lateran, să se specifice detaliat sarcinile cu care abații citați au fost acreditați în misiunea de arbitraj amintită²⁴. În anul 1233 se specifică într-un document că mănăstirea de la Cîrța putea să rețină pentru folosul său o mie de pietre de sare²⁵.

Un document deosebit de important este cel emis de cancelaria regală din Buda, la 21 martie 1240, prin care sînt puse sub jurisdicția capitlului general, al ordinului cistercian, reprezentat în mod firesc la nivelul Transilvaniei de conventul abației de la Cîrța²⁶, patru biserici din Țara Bîrsei²⁷.

Desigur, nu este cazul, în cadrul acestei lucrări, să analizăm efectele invaziei tătare din anul 1241 acut resimțite în Transilvania. Cercetările arheologice efectuate la substructiile unor monumente transilvănene, datînd din prima jumătate a secolului al XIII-lea, au evidențiat, aproape fără excepție, prezența unui strat de cenușă atribuit în unanimitate, ca

¹⁹ Atestarea mănăstirii printr-un act administrativ nu credem că poate fi corelată cu situația *de facto* a construcției propriu-zise, actul consacării fundațiilor devînsind apreciabil data definitivării lucrărilor; cf. opinia lui E. Camille, *Manuel d'archéologie française*, vol. I, Paris, 1902, p. 723 și opinia similară a lui R. Heitel și Al. Bogdan, *Contribuții la arheologia monumentelor transilvănene*, în *Apuham*, VII/1, 1968, p. 489.

²⁰ «...monasterio de Kerch...»; *Documente privind istoria României* (= D.I.R.), C, veac XI - XIII, vol. I, București, 1951, p. 199-200; Zimermann-Werner, *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen* (= Z.W., Ub.) vol. I, Sibiu, 1892, p. 27.

²¹ «...terram... exemptam de Blaccis»; D.I.R., C, I, p. 200; Z.W., Ub., I, p. 27.

²² «...abbas de Kerz»; D.I.R., C, I, p. 214-216; Z.W., Ub., I, p. 38.

²³ D.I.R., C, I, p. 217-218; Z.W., Ub., I, p. 40-41.

²⁴ «...abbas de Querch...»; D.I.R., C, I, p. 224; Z.W., Ub., I, p. 45.

²⁵ «...Kercz...»; D.I.R., C, I, p. 268.

²⁶ Cf. opinia lui V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 105.

²⁷ «...conventui monasterii Cistercii... quasdam ecclesias in Burcia... videlicet castrum sancte Mariae, montem sancti Petri, montem Mellis et Tartilleri... duximus conferendas...»; D.I.R., C, I, p. 320; Z.W., Ub., I, p. 68.

un simbol, anului 1241²⁸. Dacă acceptăm realitatea impusă de tonul și conținutul documentului din anul 1264²⁹, emis de viitorul rege Ștefan al V-lea³⁰, atunci și informațiile, impli-cite, dar prețioase, datorate lui Rogerius³¹ ne obligă să acceptăm că și la Cîrța, localitate situată pe valea Oltului, una dintre principalele căi de acces din sudul Transilvaniei, invazia a sîstat *de facto* orice activitate a șantierului și a avut efecte considerabile asupra construc-ției în sine.

Prin documentul din anul 1264 se fac și importante concesii mănăstirii, care este luată cu acest prilej sub ocrotirea regalității, confirmate în anul 1272³², cînd se specifică și primul nume de abate cîrțan — fratele Pertoldus —, și în anul 1299³³. Documentația istorică de la începutul secolului al XIV-lea nu ne mai oferă indicii suplimentare pentru problematica noastră.

★

Starea actuală de conservare, precum și intervențiile survenite în decursul timpului nu ne mai permit, decît într-un mod cu totul ipotetic, să apreciem care era stadiul construc-ției cînd a intervenit cezura produsă de invazia tătară.

Desigur, conform uzanței și circumstanțelor, este posibil ca, în primii ani după întemeiere, constructorii cistercieni să fi ridicat cîteva clădiri de mai mică importanță, poate din materiale ușoare, și, evident, o capelă, care ulterior au fost înlăturate³⁴.

Începerea construcției în piatră se va fi produs mai tîrziu, probabil la sfîrșitul dece-niului al doilea și începutul celui de-al treilea. Urmele pe care le întrezărim, și deci le-am putea atribui acestei etape, ne determină să afirmăm că monumentul era în esență predomi-nant romanic, atît planimetric, cît și structiv-decorativ, identitatea atelierului fiind conturată de traveele pătrate, arcurile semicirculare, masele compacte de zidărie și un alfabet decora-tiv bazat pe motivul palmetei³⁵.

Acestei prime etape de execuție îi atribuim corul, probabil rectangular, așa cum l-au conceput și realizat, în general, cistercienii la sfîrșitul secolului al XII-lea și începutul seco-lului al XIII-lea³⁶. În lipsa unor rapoarte clare și sistematice ale cercetărilor arheologice efectuate la Cîrța, presupunem că fundațiile vechiului cor coincid, în parte, cu traveea drept-unghiulară a corului actual.

De asemenea, primei faze de construcție îi atribuim transeptul, capela laterală sudică, cu fereastra în arc semicircular și glaful deosebit de evazat (fig. 13), precum și zidul interior al aripei estice a claustrului. Prezența celor două arcuri semicirculare (fig. 14), rezervate — conform tradiției — accesului în biserică pentru conversi și călugări, în capetele colatera-lului sudic, precum și lipsa ferestrelor și a contraforturilor ne determină să conchidem că în faza anterioară anului 1241 s-a proiectat construirea unor foișoare care, din motive lesne de

²⁸ Cf. opinia lui R. Heitel, *Archäologische Beiträge zu den romanischen Baudenkmälern aus Südsiebenbürgen*, in *RRHA, Série Beaux-Arts*, tom. IX, 1972, nr. 2, p. 150 și 153.

²⁹ ... « monasterium ad honorem ipsius gloriosae virgi-nis de Kyrch post Thartaricae vastitatis rabiem penitus desolatam, ut viri deo amabiles fratres scilicet Cysterciensis ordinis devotae vocis organo laudent virginem... » in nostram protectionem recepimus... »; *D.I.R.*, C, II, p. 55–56; *Z.W.*, *Ub.*, I, p. 94.

³⁰ Informațiile oferite de documentul emis de « ducele » Ștefan sînt cu atît mai edificatoare cu cit, timp de doispre-zece ani, între 1257 și 1269, Ștefan s-a aflat la conducerea directă a Transilvaniei; cf. Șt. Pascu, *Voievodatul Transil-vaniei*, vol. I, Cluj, 1972, p. 172.

³¹ Rogerii *Carmen Miserabilae*, în traducerea lui Popa-Lisseanu, *Isoarele istoriei românilor*, vol. V, București, 1935.

³² « ...Kyrch... »; *D.I.R.*, C, II, p. 149; *Z.W.*, *Ub.*, I, p. 116.

³³ « ...Kerch... »; *D.I.R.*, C, II, p. 454; *Z.W.*, *Ub.*, I, p. 212–213.

³⁴ Cf. opinia lui G. Dehio, *Geschichte der Deutschen Kunst*, vol. I, Berlin, 1923, p. 251 și opinia similară a acad. V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 99.

³⁵ Vezi planul și descrierea unei abații cisterciene din secolul al XII-lea la A. Dimier, *op. cit.*, p. 43 și la P. Lelievre, *L'Architecture française*, Paris, 1963, p. 19.

³⁶ Planul rectangular, cu corul și traveele pătrate sau ușor dreptunghiulare, s-a constituit încă din prima jumătate a secolului al XII-lea la biserica Clairvaux II și la replica acesteia de la Fontenay I care a creat o adevărată școală; cf. H. Focillon, *op. cit.*, p. 57; Ch. Oursel, *L'Art de Bour-gogne*, Paris, 1963, p. 91. Acest program a fost utilizat în prima jumătate a secolului al XIII-lea la Bélápatfalva, în Ungaria, la Sulejow, în Polonia, biserică din prima jumătate a secolului al XIII-lea și la Rudi, biserică fondată în anul 1255; cf. V. Vătășianu, *Istoria artei europene*, vol. I, București, 1967, p. 267–268. Vezi caracterizarea arhitecturii cister-ciene la M. Aubert, *L'Architecture cistercienne en France*, vol. II, Paris, 1947, p. 28.



Fig. 13. — Cîrța. Sacristia cu fereastră în arc semicircular, vedere din est.

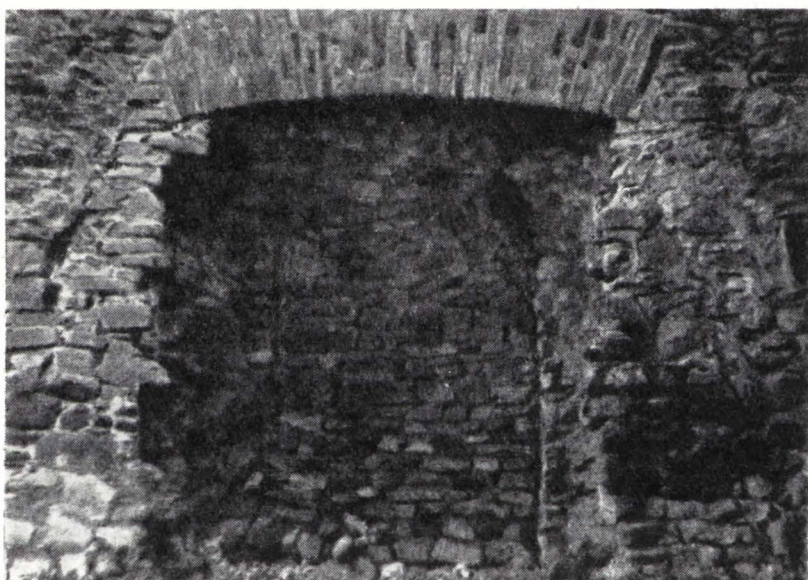


Fig. 14. — Cîrța. Arc semicircular din colateralul sudic.

presupus, nu au mai fost executate. Din inventarul plasticii, acestei etape îi atribuim cristelnița din piatră, capitelul cubic cu decor antropomorf, rar în mediul cistercian, și cele două capitelluri cu palmete din corul bisericii.

Cea mai apropiată și concludentă analogie pentru această fază stilistică ne-o oferă biserica cisterciană de la Bélápatfalva ³⁷, din Ungaria, unde cercetări recente au remarcat absența totală a elementelor gotice în faza anterioară invaziei tătare ³⁸. Un monument care suscită în mod deosebit atenția, dată fiind natura raporturilor cu abația din Cîrța, este mănăstirea cisterciană de la Igrîș ³⁹, din cîmpia Banatului, unde cercetările arheologice efectuate

³⁷ Biserica de la Bélápatfalva a fost fondată în anul 1232 de călugări aduși de la mănăstirea cisterciană de la Piliș; cf. O. Szőnyi, *op. cit.*, p. 180; M. Major, *Geschichte der Architektur*, vol. II, Budapest, 1958, p. 230; V. Vătășianu, *Arhitectura și sculptura în Panonia medievală*, București, 1966, p. 97—98.

³⁸ Cf. V. Vătășianu, *Arhitectura și sculptura...*, p. 98.

³⁹ Mănăstirea cisterciană de la Igrîș a fost fondată în anul 1179, în dioceza Cenadului, de călugări aduși de la Pontigny, în timpul regelui Bela al III-lea; cf. J. Koloman, *Die Stifte der Tschanader Diöcese im Mittelalter*, Münster, 1927, p. 73 și urm.; O. Szőnyi, *op. cit.*, p. 189; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 23.

la substrucțiunile bisericii au dus la descoperirea unui plan cu o dispoziție romanică care, în consecință, nu contribuie și nu influențează problemele de datare de la Cîrța ⁴⁰.

Pentru datarea acestei faze de execuție, înainte de anul 1241, pledează și analogiile celor două colonete din cor. O modalitate similară de tratare și rezolvare plastică a capitellurilor cu palmete o întâlnim și la biserica cisterciană de la Trzebnica ⁴¹, datată în al doilea sfert al secolului al XIII-lea. Caracterul romanic al acestor colonete este argumentat și de motivul cu care este decorată baza; în ambianța transilvăneană unica analogie pe care o cunoaștem o constituie bazele coloanelor care susțin arcul de triumf al bisericii ev. din Hărman, amintită în documentul din anul 1240. Prototipul acestui motiv decorativ cu trăsături specifice îl găsim în ambianța franceză, pe la sfîrșitul secolului al XII-lea și începutul celui de-al XIII-lea ⁴².

★

După stagnarea provocată de invazia tătară din anul 1241 ⁴³, începe a doua etapă de execuție care, probabil, coincide cu perioada de conturare a revirimentului vieții economice, social-politice și, implicit, artistice transilvănene de la sfîrșitul deceniului al cincilea și începutul celui următor ⁴⁴. Colonizările cu « hospites » din rîndul cărora făceau parte, indiscutabil, și numeroși meșteșugari au avut un rol pozitiv, contribuind efectiv la progresul social și economic, înregistrat de documente, din a doua jumătate a secolului al XIII-lea ⁴⁵.

Din mediul sau prin intermediul acestor coloniști va fi fost adus la Cîrța, pentru continuarea și definitivarea lucrărilor, un nou atelier de pietrari constructori ⁴⁶. Debutul acestei etape va fi fost marcat, probabil, prin modificarea dispoziției planimetrice inițiale, refacerea, suprînălțarea și etajarea zidurilor existente. La demonstrarea acestei ipoteze concură mai multe argumente de natură structivă și decorativă.

Astfel, la aripa estică a claustrului diferențele sensibile dintre dimensiunile traveelor parterului și cele ale etajului au impus, în ultimă instanță, ca o consecință logică, rezolvarea diferită a neutralizării forțelor bolților celor două nivele pe ambele fațade. Dealtfel diferențele dintre dimensiunile traveelor parterului și cele ale etajului mănăstirii sînt o consecință firească a schimbării mîinii de lucru și se explică prin adoptarea, în această fază de execuție, a unui nou sistem de acoperire bazat pe efectele ogivei ca element portant. În sprijinul acestei teze pledează și identitatea formală, tipologică, precum și maniera unitară de execuție a elementelor de structură de la etajul mănăstirii, care sînt scandate la distanțe riguros respectate și corespund deplin sensului utilizării lor.

Importanța deosebită a acestor elemente rezidă și în faptul că prezența lor, cu o funcționalitate identică, în absida pentagonală, transept și nava centrală impune și facilitează datarea structurii acestor compartimente, în forma actuală, în etapa a doua de execuție, datată după anul 1241, în a doua jumătate a secolului al XIII-lea ⁴⁷. În această situație rapor-

⁴⁰ Cercetările arheologice efectuate la sfîrșitul secolului trecut de I. Egerszmann, *Kirándulás Egresre*, în *Archaeologiai Közlemények*, VIII, 1871, p. 35–37, la substrucțiunile mănăstirii de la Igrîș au dus la descoperirea unui plan romanic de influență benedictină, cu trei abside semicirculare, avînd analogii la Pécs și Somogyvár; apud V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 23.

⁴¹ Cf. M. Kutzner, *Cysterska Architektura Na Slasku W Latach 1200–1330*, Toruń, 1969, p. 25.

⁴² Cf. A. Dimier, *op. cit.*, p. 262 și fig. 115.

⁴³ Pentru a completa imaginea despre amploarea și intensitatea ravagiilor provocate de invazia tătară din anul 1241 reproducem un extras din scrisoarea regelui Bela al IV-lea adresată papei: « Căci de curînd, în preajma sărbătoririi Duminicii Paștilor, au năvălit în Ungaria cu o oaste puternică și o ceată numeroasă, și fără să țină seama de sex sau de vîrstă, au trecut prin ascuțișul săbiei pe toți cei pe care i-au putut găsi, au dat foc bisericilor și lăcașurilor închinete lui Dumnezeu, spurcîndu-le prin ucideri de oameni și

alte blestemății de ale lor, lăudîndu-se că vor supune jugului lor pe toți și mai ales pe creștini »; *D.I.R.*, C, I, p. 323; *Z.W.*, Ub., I, p. 80; vezi și G. Bakó, *Invazia tătarilor din anul 1241 în sud-estul Transilvaniei*, în *Culegere de studii și cercetări*, I, Brașov, 1967, p. 115–120.

⁴⁴ Din *Istoria Transilvaniei*, vol. I, București, 1960, p. 78–84; *Istoria României*, vol. II, București, 1962, p. 127–135; Șt. Pascu, *op. cit.*, p. 169–172.

⁴⁵ Cf. Șt. Pascu, *Meșteșugurile în Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, București, 1954, p. 15.

⁴⁶ Pare probabil că acest atelier a fost compus din meșteri laici, supoziție confirmată și de colaborarea acestora pe șantierele unor biserici din sudul Transilvaniei.

⁴⁷ Elementele morfologice de structură, arcuri de descărcare semicirculare susținute de console piramidale inversate, abacurile compuse dintr-un ciubuc peste o cavetă, profilarea prin scotii a ogivelor, prezența corpurilor prismatice, contraforturile continuate cu lesene sînt identice în întreaga structură a mănăstirii din perioada gotică.

tul plan-structură, în care ambele elemente se influențează și se condiționează reciproc, reprezintă o relație cu un coeficient stabil de siguranță care pledează în sprijinul tezei noastre.

A doua modificare care a intervenit în dispoziția planimetrică a bisericii și pe care o atribuim acestei etape o constituie adaptarea capelei sudice și transformarea ei în sacristie, operație realizată prin străpungerea peretelui corului și ridicarea peste vechile colonete romanice a unui arc frînt ⁴⁸.

Acestei etape îi atribuim și modificarea, în elevație, a capelilor laterale prin adăugarea unui nou nivel. Existența acestui nivel este demonstrată de sprînceana de cornișă cu care este prevăzută capela sudică, practică deasupra ferestrei, la cca. 4 m de la sol, delimitată în două registre orizontale, precum și de fereastra dreptunghiulară de la brațul nordic al transeptului care comunica cu etajul capelilor. Este riscant totuși să stabilim dacă acest nivel a fost utilizat efectiv sau a avut un rol predominant estetic, de echilibrare a volumelor ⁴⁹.

Pentru încadrarea și datarea acestei faze stilistice după invazia tătară pledează și concluziile pe care ni le oferă cronologia cazurilor de analogii planimetrice, structurale și decorative din ambianța arhitecturii transilvănene din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, cât și cele din contextul artei central-europene.

Planul în sistem legat ⁵⁰, la origine romanic, acoperit cu bolți sexpartite pe ogive, adoptat în etapa a doua și de constructorii de la Cîrța, este utilizat în prima jumătate a secolului al XIII-lea la biserica din Walkenried ⁵¹, în Harz, și la biserica mănăstirii benedictine din Pannonhalma ⁵², în Ungaria, datată între anii 1250 și 1280. În ambianța transilvăneană cele mai concludente analogii ni le oferă bisericile de la Bartolomeu-Brașov, Hălmeag pe Olt și Alba Iulia ⁵³.

Structura corului de la Cîrța o reîntîlnim la bisericile cisterciene de la Ebrach, Walkenried și Maulbronn, toate datate în al doilea sfert al secolului al XIII-lea ⁵⁴, iar în Transilvania la bisericile de la Bartolomeu, Prejmer, Bistrița, Sic și Hălmeag. Ferestre în forme similare, integrate într-o structură gotic timpurie, sînt citate la biserica Fecioarei din Gelnhausen ⁵⁵.

Analogii pentru elementele de structură folosite la Cîrța sînt citate în literatura de specialitate la bisericile de la Riddagshausen, în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, la Walkenried, Heiligenkreuz, în Austria, biserică din sfertul al treilea al secolului al XIII-lea ⁵⁶, la Spitaliș, în Slovenia, la sw. Jakuba din Mieronice, la sw. Wojciecha din Koscielek Pinczowski, la bisericile cisterciene din Oliwa și Wachock din Polonia ⁵⁷, iar biserica Fecioarei din Ebrach este decorată cu aceeași cornișă pe console piramidale inversate ca la Cîrța ⁵⁸. În ambianța transilvăneană asemenea forme apar la Sebeș-Alba ⁵⁹, Bartolomeu, Prejmer, Bistrița și Sic.

⁴⁸ Este neverosimil ca această capelă să fi fost proiectată inițial ca sacristie. Împotriva acestei ipoteze ar pleda pe de o parte structura planimetrică cisterciană, iar pe de altă parte înălțimea, cca. 90 cm, a pragului, precum și deschiderea exagerată, cca. 2 m, a arcului ridicat peste colonete. Pare mai plauzibil să afirmăm că vechile colonete făceau parte dintr-o strună romanică, cu analogii, de exemplu, la biserica mănăstirii de la Heiligenkreuz, strună strict necesară unei mănăstiri, care ulterior va fi fost transformată; cf. opinia similară a lui L. Reissenberger, *op. cit.*, p. 41 și 58. Apariția sacristiei, încăpere cu strictă destinație cultică, este semnalată în ambianța transilvăneană în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, pe la 1260; cf. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 34.

⁴⁹ Datorz amabilității prof. V. Drăguș informația că la aceeași concluzie a ajuns și cercetătorul M. Tătaru.

⁵⁰ G. Entz, *A Kerci...*, p. 139–140, încearcă să explice planul abației de la Cîrța prin transferul unui prototip romanic operat de meșterii atelierului gotic de la Pontigny din Burgundia, propunînd ca analogii planurile bisericilor de la Loc-Dieu (1159–1189) și San-Martine (sfîrșitul secolului al XII-lea). Încă din 1906 A. Michel, *Histoire de l'art*, vol. II, Paris, 1906, p. 56, sesizase influența germană asupra

arhitecturii din Ungaria medievală a secolului al XIII-lea. Planul în sistem legat este utilizat frecvent și în mediul german în secolul al XIII-lea; cf. V. Vătășianu, *Istoria artei europene*, p. 265.

⁵¹ V. Vătășianu, *Arhitectura și sculptura...*, p. 104.

⁵² Vezi planul la V. Vătășianu, *Arhitectura și sculptura*, p. 93 și 103.

⁵³ *Idem*, *Istoria artei feudale*, p. 99.

⁵⁴ *Die deutsche Kunst...*, p. 85.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁵⁶ Cf. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 102 și 110.

⁵⁷ Cf. V. Drăguș, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁸ G. Entz și J. Sebestyén, *A Széki református templom*, Cluj, 1947, p. 16.

⁵⁹ În urma cercetărilor arheologice efectuate la biserica ev. din Sebeș-Alba, faza a doua de construcție, în care apar elemente de structură identice cu cele utilizate la Cîrța, a fost datată după invazia tătară din anul 1241; cf. R. Heitel, *Monumente medievale din Sebeș-Alba*, București, 1964, p. 14–15; această apreciere confirmă datarea propusă de prof. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 39–40, admisă și de G. Entz, *Die Baukunst...*, p. 24.

Capele supraetajate, similare celor de la Cîrța, sînt semnalate la biserica cisterciană de la Lehnin, datată în prima jumătate a secolului al XIII-lea ⁶⁰, precum și la biserica cisterciană de la Chorin, datată în a doua jumătate a secolului al XIII-lea ⁶¹.

Capitelurile cu croșete se răspîndesc în mediul arhitecturii central-europene, în Austria și Moravia, în a doua treime a secolului al XIII-lea ⁶², fiind utilizate în special de meșterii ordinului cistercian. În Transilvania întreaga arhitectură a goticului timpuriu, influențată preponderent de cistercieni ⁶³, utilizează acest tip de capitel în diferite variante; din numeroasele exemple, a căror repartiție acoperă practic toată aria transilvăneană, menționăm analogiile de la bisericile de la Bartolomeu, Drăușeni, Bistrița, Prejmer, Alba Iulia, Sic, Mintiul-Gherlei. O mențiune specială merită capitelul din corul bisericii (vezi fig. 11), care are analogii semnificative la Alba Iulia, în interiorul absidiolei nordice.

Desigur, în pofida dispariției unor monumente importante, șirul analogiilor ar putea fi continuat cu numeroase exemple, atît din ambianța central-europeană, cît și din cea transilvăneană, dar credem că nu numai numărul monumentelor citate poate fi semnificativ și hotărîtor pentru problematica noastră, ci, mai ales, prezența — într-o ambianță și perioadă clar conturate — a acestor forme și motive înrudite cu cele utilizate la abația din Cîrța.

Pentru stadiul evolutiv al goticului de la Cîrța sînt elocvente profilele și secțiunile bazelor coloanelor, care, aproximativ în aceeași epură, se observă și la coloanele foișorului claustrului mănăstirii cisterciene de la Maulbronn ⁶⁴. Un indiciu semnificativ îl constituie și prezența la Cîrța, a arcului treflat specific acestei perioade și deosebit de frecvent în arhitectura transilvăneană din această etapă ⁶⁵. El se reîntîlnește, reprodus în forme fidele, la bisericile de la Hălmeag, Bartolomeu, Alba Iulia. Această formă este folosită și pe șantierul catedralei din Ják, în Ungaria, unde apare în faza de construcție datată între anii 1250 și 1256 ⁶⁶.

Probabil în stadiul final al lucrărilor, înainte sau după războaiele din anul 1277 ⁶⁷, ale românilor în Țara Făgărașului efectivul celui de-al doilea atelier este completat printr-o infuzie de meșteri noi formați într-o ambianță artistică evoluată, gotic matură, care își vor lăsa amprenta asupra execuției ultimelor travee și a portalului principal.

Acestui atelier îi atribuim unicul capitel conservat, din traveea vestică a navei centrale, precum și realizarea și decorarea portalului vestic. Menționăm că cele mai concludente analogii pentru capitelul amintit se găsesc la colonetele sudice ale portalului vestic de la biserica evanghelică din Cristian-Brașov și la biserica evanghelică din Hărman.

Utilizarea unui decor fitomorf, opulent și calm, apariția fleuronului și a fialelor, renunțarea la capitelurile cu croșete, introducerea decorului antropomorf și întrebuintarea arcului frînt echilateral par a fi principalele trăsături care definesc personalitatea artistică a acestui atelier.

Aceste forme și motive decorative, frecvente în limbajul plastic al goticului matur, au apărut la Cîrța, probabil, direct din ambianța artei central-europene prin intermediul unui atelier ale cărui attribute, în etapa dată, pledează pentru această localizare. Atelierul, a cărui importanță nu trebuie ignorată, introduce, se pare pentru prima dată în ambianța artei transilvănene, trăsăturile goticului matur ale cărui reflexe le vom constata ulterior la o serie de monumente din Țara Bîrsei și, probabil, la domul din Alba Iulia.

Referitor la acest monument considerăm surprinzător faptul că influența cisterciană pe care o acuză vizibil catedrala de la Alba Iulia a fost corelată numai cu marile șantiere din Europa, cum este cazul atelierelor de la Trebič și Tišnov, importanța și rolul activ al

⁶⁰ Cf. Ernst Ullmann, *Die Klosterkirche zu Lehnin*, Berlin, 1968, p. 2.

⁶¹ Cf. L. Fraccaro de Longhi, *op. cit.*, p. 26.

⁶² Cf. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 49.

⁶³ Vezi opinia similară a lui V. Drăguș, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁴ *Romanische Kunst*, Berlin-Leipzig, 1970, fig. 162.

⁶⁵ O fereastră treflată apare și în parametrul donjonului din Cilnic, datat, în urma cercetărilor arheologice, pe la

1272; cf. R. Heitel, *Cetatea din Cilnic*, București, 1965, p. 13.

⁶⁶ V. Vătășianu, *Arhitectura și sculptura...*, p. 77 și fig. 101.

⁶⁷ *Istoria României*, vol. II, p. 130; *Din Istoria Transilvaniei*, vol. I, p. 81; vezi și P. Binder, *Considerații istorice cu privire la primele așezări românești amintite în documentele medievale*, în *Anuarul Institutului de istorie*, Cluj, nr. VIII, 1964, p. 317-319.

atelierelor atât de viguroase și prolice de la Cîrța fiind ignorate. Așadar, ne întrebăm dacă nu ar fi fost posibil ca trăsăturile gotice, de influență cisterciană, evidente în decorația catedralei, să fi provenit de la Cîrța sau prin intermediul acesteia, cu atât mai mult cu cât șantierul cîrțan era cel mai îndrituit din Transilvania să recepționeze primul realizările gotice din mediul arhitecturii central-europene de factură cisterciană. În acest context, atât datarea fazelor a II-a și a III-a de construcție, cât și problema actualului cor poligonal de la Alba Iulia și-ar găsi o rezolvare firească ⁶⁸.

★

Desigur, nu este incidental faptul că elementele constitutive ale goticului timpuriu au parvenit în Transilvania prin intermediul meșterilor ordinului cistercian, care, pe lângă meritele sale artistice, de altfel incontestabile, și-a asumat încă de la fondare, în mod deliberat, importante misiuni cu caracter politic.

În procesul de cucerire treptată a Transilvaniei, puterea centrală maghiară a fost permanent secundată, într-un raport stabil și bine definit, de puterea ecleziastică în structura căreia ordinele religioase au jucat, fenomenul fiind general în evul mediu, roluri de anvergură. Subordonându-se scopurilor politice majore, elaborate în cadrul unei strategii precise de către coroana arpadiană, ordinul cistercian a avut un rol clar conturat, contribuind efectiv la penetrația catolicismului în zonele extreme ale Transilvaniei, probabil neluate încă efectiv în posesie ⁶⁹.

Fiind un colaborator permanent al regalității maghiare, ordinul cistercian s-a bucurat încă de la pătrunderea sa în regatul ungar de beneficii și drepturi preferențiale, semnificative fiind cele acordate în anul 1183 de către regele Bela al III-lea abatelui Petru de la mănăstirea cisterciană din Cîteaux ⁷⁰. În acest sens, rolul și importanța mănăstirii cisterciene de la Cîrța în sudul Transilvaniei sînt elocvent redate prin importanta misiune de arbitraj cu care abatele de Cîrța a fost însărcinat în conflictul acut dintre regalitatea maghiară și ordinul cavalerilor teutoni din Țara Birsei ⁷¹. Nu trebuie, deci, să ne surprindă donațiile substanțiale de care a beneficiat ordinul în sudul Transilvaniei; astfel, în anul 1322 abația din Cîrța, pe lângă privilegiile deosebite de care profita, poseda un domeniu ale cărui hotare se întindeau din valea Oltului pînă spre Sibiu, Mediaș și Sighișoara ⁷².

Dezvoltarea vertiginoasă a influenței cisterciene, pe diverse planuri, a determinat adeseori capitlul general al ordinului să reglementeze, într-un cadru riguros definit, raporturile și activitatea meșterilor săi. În acest mod s-au creat premisele unei dezvoltări tentaculare și, într-un anume sens, planificate, care a favorizat proliferarea spectaculoasă a bisericilor ordinului, diseminate, cu mici excepții, prin toată Europa ⁷³. Însăși fondarea abației de la Cîrța reprezintă expresia fidelă a naturii acestor raporturi stricte, constituind o certitudine faptul că meșterii primului atelier, care au început construcția mănăstirii, au venit prin filiera abației cisterciene de la Igriș, ai cărei abați sînt menționați ulterior în documente cu titlul de « pater abbas » ⁷⁴.

Totuși, aceste reglementări nu au putut deveni o regulă, ele fiind sistematic eludate prin angajarea meșterilor laici care au continuat vechile practici și în decursul secolului al

⁶⁸ În decorația catedralei romano-catolice din Alba Iulia apar elemente de factură cisterciană, atribuite de acad. V. Vătășianu atelierelor II și III, datele între 1259 și 1277; cf. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 49 și urm. Asupra datării corului poligonal vezi opinia lui V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 119 și a lui H. Rosemann, în *Die deutsche Kunst...*, p. 77–78.

⁶⁹ Din *Istoria Transilvaniei*, vol. I, p. 70–73; *Istoria României*, vol. II, p. 72 și urm.; C.C. Giurescu și D.C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. I, București, 1974, p. 196–198 și 229–231.

⁷⁰ Un vechi catalog al abațiilor cisterciene, păstrat în arhiva mănăstirii din Heiligenkreuz, din Austria, se referă la numărul mănăstirilor ordinului ridicate în Ungaria:

« Catalogus et nomina 28 monasteriorum quae olim in Hungaria floruerunt, extracta ex libro contributionum capituli generalis Cistercii, 1520, sub domino Guillelmo abbate generali celebrati... »; apud L. Gal, *op. cit.*, p. 93 și nota 1.

⁷¹ Vezi documentul, deosebit de concludent, emis la Roma pe data de 17 februarie 1226, în *D.I.R.*, C, I, p. 223–225.

⁷² *D.I.R.*, C, XIV, vol. II, p. 29–34; Z.W., *Ub.*, I, p. 356–360.

⁷³ La moartea abatelui Bernard (1090–1153), ulterior canonizat, ordinul cistercian număra 393 de abații cărora le erau subordonate 742 de biserici din întreaga Europă; cf. G. Entz, *A Kerci...*, p. 123.

⁷⁴ Apud L. Reissenberger, *op. cit.*, p. 7 și nota 2.

XIII-lea. Astfel, hotărîrea conventului general al ordinului cistercian, din anul 1157, de a interzice în mod categoric meșterilor săi activitatea pe șantierul ecleziastic al altor ordine a rămas practic fără efecte însemnate ⁷⁵. Excepțiile sînt numeroase atît în ambianța europeană, de exemplu aportul meșterilor cistercieni pe șantierul bisericilor benedictine de la Pannonhalma și Trebič, cît și în Transilvania, unde exemplul atelierului de factură cisterciană care a participat, între cca. 1259 și 1277, la construirea și decorarea catedralei de la Alba Iulia este cît se poate de semnificativ ⁷⁶.

În această conjunctură, invazia tătară din anul 1241 nu numai că a favorizat activitatea meșterilor cistercieni pe șantierul ecleziastic al altor ordine, dar chiar a justificat și impus, în mod deliberat, ignorarea sistemului filierelor stricte din interiorul ordinului. În consecință, după această dată, raportul de subordonare Igriș-Cîrța trebuie considerat cu o anumită reticență, justificată cu atît mai mult cu cît însăși abația-mamă, mănăstirea de la Igriș, distrusă de tătari, a fost reconstruită de un atelier din ambianța arhitecturii romanice benedictine din Ungaria. În această situație considerăm ca fiind superfluă orice tentativă de a căuta analogii concludente pentru mănăstirea de la Cîrța în mediul francez, chiar dacă prototipurile elementelor structurale și decorative trebuie localizate în Burgundia.

Aceste considerente, coroborate cu semnificațiile analogiilor propuse ca argumente ale tezei noastre, ne determină să conchidem că meșterii din faza a doua de construcție, respectiv atelierul al doilea și al treilea, provin direct din ambianța arhitecturii central-europene.

Interesul major de care se bucură abația de la Cîrța se explică, în esență, prin rolul eminent pe care l-a avut în procesul de naturalizare și diseminare a principiilor, precum și a elementelor goticului timpuriu în arta transilvăneană ⁷⁷. Considerăm necesar să precizăm că, paralel cu activitatea atelierelor gotice de la Cîrța, un loc deosebit în acest proces îl ocupă și o serie de ateliere itinerante, cu caracter rusticizat și eclectic, ale căror realizări au fost grefate pe resursele încă viguroase ale tradițiilor romanice locale. În acest mod s-ar putea explica firesc atît densitatea, cît și varietatea monumentelor care acuză influența cisterciană din spațiul transilvănean ⁷⁸.

Totuși, dacă teza pe care o propunem dezbaterilor va rezista verificărilor de pe teren ⁷⁹, atunci datarea arhitecturii și, prin extensiune, a artei goticului timpuriu transilvănean va trebui, desigur, corelată cu realitățile de la Cîrța, care rămîne centrul principal de iradiere.

★

În concluzie, considerăm că mănăstirea cisterciană de la Cîrța a fost construită în două etape distincte, delimitate net de invazia din anul 1241, cu concursul a trei ateliere de pietrari. Prima etapă de execuție, care relevă trăsături exclusiv romanice, o datăm între anii cca. 1220 și 1241, iar etapa a doua, în care se introduc elementele constitutive ale goticului timpuriu, de la cca. 1250 pînă pe la 1290. O mențiune specială merită faptul că la Cîrța, încă înainte de sfîrșitul secolului al XIII-lea, apar primele trăsături ale goticului matur pe teritoriul transilvănean.

Această succesiune de faze de execuție și ateliere de pietrari și-a lăsat amprenta asupra monumentului, care, în pofida unor certe calități și a simțului artistic deosebit, trădează trăsături eclectice evidente.

⁷⁵ Apud G. Entz, *A Kerci...*, p. 123.

⁷⁶ Cf. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 49 și urm.

⁷⁷ Paralel cu activitatea constructivă, călugării cistercieni de la Cîrța au avut un rol cultural important în sudul Transilvaniei prin relațiile pe care le întrețineau — de exemplu cu mănăstirea de la Igriș, de unde primeau manuscrise — cu celelalte mănăstiri ale ordinului; cf. R. Constantinescu și E. Lazea, *O bibliotecă monastică din Transilvania pe la 1200*,

în *Studii*, tom. 12, 1969, nr. 6, p. 1145—1155.

⁷⁸ Vezi și opinia lui V. Drăguț, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁹ Cercetările arheologice întreprinse la sfîrșitul secolului trecut de L. Reissenberger, de Laczay și O. Fietz în anii 1913—1914, precum și de V. Roth în anul 1927 nu au adus rezultatele scontate. Nu excludem posibilitatea ca viitoarele cercetări arheologice să contribuie la clarificarea problemelor pe care le ridică datarea abației de la Cîrța.

CONSIDÉRATIONS SUR LA DATATION DU MONASTÈRE CISTERCIEN DE CÎRȚA

RÉSUMÉ

L'étude, consacrée à l'un des monuments les plus proéminents de l'architecture transylvaine, propose une nouvelle hypothèse concernant la datation du monastère cistercien de Cîrța.

Etant donné une certaine pénurie dans la documentation historique ainsi que l'état de conservation du monument, la datation de l'abbaye de Cîrța constitue un problème particulièrement controversé, d'autant plus que ses implications sont profondes et multiples. Partant d'une série d'aspects ignorés dans la littérature de spécialité, l'auteur entreprend une analyse systématique des détails décoratifs et structurels révélés par le monument et insiste sur le fait que la construction de l'abbaye s'est étalée sur une durée de presque sept décennies, s'effectuant en deux étapes différentes au point de vue du style, avec le concours de trois ateliers de tailleurs en pierre.

Si de la première étape le monument a conservé des traits tranchants du style roman, de la seconde étape — située après l'invasion tatar de 1241 — datent des éléments de structure et de décor appartenant au gothique primaire. Un troisième atelier ayant participé à l'exécution du monastère introduit, pour la première fois en Transylvanie, des traits spécifiques du gothique mûr, évidents surtout dans la décoration du portail ouest de l'église.

En conclusion, l'auteur affirme qu'ainsi que les ateliers itinérants, les artisans des deux ateliers gothiques qui ont travaillé à Cîrța ont eu un rôle considérable dans la naturalisation et la diffusion des principes artistiques du gothique primaire et du gothique mûr.

O ANALIZĂ STILISTICĂ COMPARATĂ ÎN ARTA MEDIEVALĂ DIN SUD-ESTUL EUROPEI: UȘILE DE LA SNAGOV ȘI UȘILE DE LA OCHRIDA

FLORENTINA DUMITRESCU

Ceea ce opera de artă oferă cu atîta ușurință, claritate și generozitate simțurilor, refuză cu tărie minții. Pornind de la această constatare ne-am propus ca, în lucrarea de față, pe baza a două bine cunoscute și aparent înrudite capodopere — ușile de la Snagov (1453) și ușile de la Ochrida (mijlocul secolului al XIV-lea)¹ — să facem o analiză care să ne poată conduce la cunoașterea lor din punctul de vedere nu strict vizual-decorativ, ci din acela al procesului de realizare a decorației sculptate, proces în care este implicată gîndirea artistului creator. Analiza va fi însoțită de explicarea procesului mental prin care ajungem la înțelegerea celui de realizare a formei sculptate.

Imediatului sesizabil și, deci, accesibil oricui s-ar afla în fața acestor două capodopere de artă medievală, și anume faptul că — deși atît de înrudite prin felul în care sînt sculptate și prin decorație — ele diferă profund, i se alătură unul ce pare de nepătruns, întocmai cum înfățișarea unui om îi ascunde gîndul.

Să încercăm cu ajutorul senzațiilor vizuale să ne deschidem drum spre lumea abstractă a gîndirii care le-a creat și pe care o întrupează.

Privind pe rînd ușile de la Snagov și cele de la Ochrida, fără altă intenție decît cea de simplă înregistrare, constatăm că în timp ce pentru primele, cele de la Snagov, ne este suficientă o privire rapidă, o « singură privire », pentru a le cuprinde, la celelalte, de la Ochrida, simțim nevoia să întîrziem mai mult cu privirea asupra lor, să le parcurgem revenind mereu.

Evident că imaginile de ansamblu sînt percepute îndată ce privim operele, ceea ce diferă este modul în care se formează și ne impresionează aceste imagini. Știut fiind faptul că ochiul nu poate cuprinde deodată decît o « plajă » relativ mică din obiectul privit, pe care îl percepe în întregul lui abia după ce se plimbă pe toată suprafața acestuia, înseamnă că imaginea de ansamblu este formată din o sumă de imagini parțiale. Cum ochii, în mișcarea lor continuă, urmează traseul indicat de obiect, redesenîndu-l și recompunîndu-l, imaginea de ansamblu ne va impresiona în sensul așezării imaginilor parțiale în întregul din care fac parte.

Întreg În primul caz, privirea este condusă de o împărțire simetrică, clară și echilibrată, de la margini către mijloc. Imaginile parțiale ce se formează nu numai că își corespund unele altora, dar sînt strîns adunate, întregindu-se una prin cealaltă și alcătuiind astfel o decorație cu o schemă compozițională comună. Această

¹ Ușile de la Ochrida au suscitat dintotdeauna un interes deosebit din partea istoricilor și istoricilor de artă, interes ce a depășit cu mult sfera de manifestare a artiștilor sculptori și hotarele teritoriului în care ei au activat. Rezultatele cercetărilor și studiilor întreprinse au dat la iveală păreri diferite. De pildă, problema cea mai mult controversată este cea cu privire la datare, datare ce se întinde pe trei secole, între secolul al XII-lea și secolul al XIV-lea; Filow le consideră

lucrate între secolul al XII-lea și al XIII-lea, Bréhier și Diehl în secolul al XIII-lea, Kondakov în secolele XIII—XIV, iar Vasić și Corović-Ljubinković la mijlocul secolului al XIV-lea. În ce ne privește, ne alăturăm acestei ultime datări, ce corespunde atît trăsăturilor stilistice prin care opera se caracterizează, cit și unui întreg curent, oriental, care acum, în secolul al XIV-lea, capătă ascendent asupra celui clasic.

corespondență structurală explică ușurința cu care ochii privitorului pot trece de la o imagine la alta fără nevoia de a se opri și reveni. Dar, tot prin ea se explică un lucru de cea mai mare importanță și anume acela că, ținând seama de faptul că omul vede mai ușor și mai repede ceea ce se urmează logic — deci ceea ce el pricepe — privitorul poate să-și formeze impresia de ansamblu chiar înainte ca privirea să parcurgă întreaga suprafață sculptată. De aci senzația că ne este suficientă o singură privire pentru a avea « deodată » o imagine asupra ușilor de la Snagov în întregul și unitatea lor.

Parte În ce privește celelalte uși, de la Ochrida, decorația fiind împărțită în casete egale, nestructurate în vreun fel pe o schemă comună ansamblului, privirea nu se poate opri, în tot parcursul ei de la un capăt la celălalt, decât pe aceste panouri componente. În căutarea unei constanțe corespunzătoare întregului și deci a unui popas în neîncetata lor mișcare, ochii se îndreaptă neconținut spre margini, ele fiind singurele linii care, prin fixitatea lor, pot opri fărîmițarea din cuprins.

Spre deosebire de ușile de la Snagov, unde imaginile parțiale se adună întregindu-se între ele, aci, dimpotrivă, imaginile parțiale rămân de sine stătătoare, așezate într-un ansamblu numai datorită unui factor indiferent decorației, marginile materiale ale suprafeței sculptate.

Așa se face că mișcările convergente de strângere laolaltă, din primul caz, i se opune una divergentă, de împrăștiere a imaginilor parțiale. Avem de-a face cu un conflict între tendința ochilor de a aluneca ușor de la un element la altul, de a lega vizual ceea ce se înlanțuie logic în minte, și tendința de a rămîne mai mult pe o imagine tocmai pentru că aceasta nu se completează cu cea imediat următoare. Înțelegem acum de ce în fața ușilor de la Ochrida pe de o parte imaginea de ansamblu se formează mai greu și pe de altă parte de ce ea nu este niciodată fixă, clară și echilibrată, ci păstrează, dimpotrivă, tendința de a se dispersa în părțile din care se compune.

Dacă în primul caz, al ușilor de la Snagov, se impune de la început integrarea amănuntului în întreg, la ușile de la Ochrida, dimpotrivă, amănuntul, imaginea parțială rămîne de sine stătătoare.

Continuitate Faptul că privirea este impresionată, încă de la primul contact cu ușile de la Snagov, de aspectul lor ca întreg înseamnă că părțile ce îl compun nu sînt percepute ca simple componente, ci ca părți definitiv și inițial integrate în ansamblul respectiv. Raportate la « integrare », părțile nu numai că nu se pot despărți de întreg, dar nu se pot despărți nici între ele, ceea ce ne conduce la ideea existenței unei legături indisolubile între acestea. Dar, am văzut că imaginea întregului se formează cu ușurință de îndată ce privim, adică înaintea parcurgerii cu privirea a întregii suprafețe. În acest caz, fiecare dintre părți este nu numai un element de compoziție a întregului, dar și de compunere a lui.

Am ajuns aci în punctul din care se conturează una din concluziile cheie pentru analiza ce ne-am propus și anume că părțile nu sînt elemente pasive de așezare într-un ansamblu, ci, dimpotrivă, active, de întregire a acestuia, de compunere a lui. Ele avertizează perceperea înainte ca simțurile să fi fost stimulate. Ne apare acum, credem, mai clar ceea ce spuneam mai sus, că în fiecare imagine parțială se află implicat întregul, adică toate celelalte imagini ce-l compun, ceea ce explică de ce imaginea parțială îl poate compune.

Privit din acest unghi, procesul de întregire nu poate fi întrerupt, el este, dimpotrivă, continuu, determinat, dincolo și alături de acea legătură indisolubilă, de continuitatea în care se află părțile întregului. Tocmai această continuitate, pe care am constatat-o și la structura compozițională, asigură, așa cum am văzut, o anume mișcare a privirii, condusă către « asamblarea » imaginilor parțiale în întreg. Dar nu numai atît, continuitatea este cea care face posibilă, prin identificarea cu legea fiziologică fundamentală, transmiterea — fiecareia dintre imaginile parțiale — a capacității de cuprindere rațională a creierului, ceea ce presupune încărcarea cu energie activă a acestor imagini care, astfel, din componente ajung să compună.

Putem conchide acum că imaginea vizuală a ușilor de la Snagov, fiind o imagine de ansamblu, are ca trăsătură fundamentală *continuitatea*.

Fragmentare Spre deosebire de opera muntenească, ușile de la Ochrida aduc în primul plan al impresiei vizuale panourile din care se compune decorația și nu ansamblul pe care-l alcătuiesc ele, acesta existînd în funcție de suprafața pe care sînt sculptate panourile. Imaginile parțiale ce fac parte din ansamblu se aseamănă între ele fără însă să se completeze sau să se întregească, ele se alătură doar, strînse într-un cadru dinainte stabilit. Este vorba aci de juxtapunere și nu de compunere, ca în cazul anterior. Părțile întregului, nefiind legate între ele prin vreun factor comun de compoziție, solicită și rețin deopotrivă privirea ca și cînd ar fi elemente independente, libere și de sine stătătoare. Neaderarea la o schemă comună, necorespondența structurală a panourilor decorației au ca rezultat scoaterea lor în afara oricărui circuit comun, în afara capacității de a acționa pe care o continuitate le-ar putea-o conferi și, în consecință, obținerea unei stabilități proprii, detașate în raport cu întregul. Mișcarea ochilor ne-a dezvăluit acest static al imaginilor parțiale încă de la început, prin nevoia de a ne opri și insista asupra lor.

Dar fragmentarea imaginii de ansamblu face ca însuși procesul mental de întregire să nu poată fi transmis și imprimat imaginilor parțiale: el rămîne deci numai un proces pur mental ce nu generează nicidecum unul vizual (ca în cazul anterior). Faptul că în cazul operei de la Ochrida imaginea parțială este cea de la care pornim pentru întregirea celei de ansamblu, ce nu ni se dezvăluie deodată, face ca pentru un asemenea tip de operă de artă trăsătura fundamentală a imaginii vizuale să fie *fragmentarea*.

Dinamic și static Acestor două trăsături fundamentale, ce caracterizează operele de care ne ocupăm, de fapt tipurile de operă de artă din care ele fac parte, trăsături complet diferite și opuse, *continuitatea și fragmentarea*, le corespund, așa cum a reieșit din cele de mai sus, mișcări specifice: respectiv *dinamică și statică*. Prin dinamic înțelegem un proces dialectic între vizual (senzorial) și mental, un proces ce pornește de la vizual către mental și de la mental înapoi către vizual (modificat și completat de mental). În timp ce prin static înțelegem un proces liniar univoc: vizual-mental.

Putem spune că *imaginea vizuală a ușilor de la Snagov se caracterizează prin continuitate și este dinamică, iar cea a ușilor de la Ochrida este o imagine fragmentată și prin aceasta statică*.

Mărginire Dar examenul din punct de vedere al continuității sau fragmentării, ca trăsături fundamentale, nu ne conduce numai la aflarea principiului dinamic sau static pe care se bazează procesul dialectic de întregire vizuală, ci și la explicarea și determinarea a încă alte două caracteristici ale imaginilor respective și anume mărginirea și nemărginirea.

Am văzut cum, atunci cînd privim ușile de la Snagov, imaginea parțială ne conduce cu ușurință la cea de ansamblu prin completarea celorlalte părți ce nu pot fi văzute deodată cu aceeași claritate ca cea asupra căreia ne îndreptăm privirea. Avînd permanent, prin imaginea vizuală parțială, imaginea probabilă logic a întregului, partea percepută astfel nu este totuși doar un fragment ce urmează să se completeze treptat, pînă la conturarea limitelor întregului din care ea face parte, ci, dimpotrivă, este percepută în funcție de întreg, ca un întreg ea însăși. Imaginea avertizînd, în acest caz, asupra ansamblului, comportă ea însăși atributele acestuia, are adică un început și un sfîrșit.

Schema compozițională, comună și mai ales continuă, ne ajută să percepem, de la început și cu ușurință, ansamblul în toată desfășurarea și întinderea sa, ignorînd complet faptul că marginile decorației se confundă cu cele ale lemnului sculptat. Este vorba deci de o mărginire nu în înțeles de limitare materială, ci de una ce rezultă logic din însăși structura operei. Mărginirea la care ne referim este rezultatul echilibrului interior al decorației, bazat



Fig. 1. — Mănăstirea Snagov. Ușile paraclisului. 1453.



Fig. 2. — Ochrida. Uşile bisericii Sf. Nicolae. Mijlocul secolului al XIV-lea.

pe o anume dozare a liniilor constitutive ale schemei compoziționale, linii îndreptate într-un anumit sens. De aci impresia de tot adunat, clar echilibrat și ușor de cuprins de la un capăt la altul.

Nemărginire În cazul ușilor de la Ochrida, privirea este solicitată într-o măsură mult mai mare decât ar fi nevoie pentru parcurgerea lor, deoarece, datorită uniformității împărțirii decorației, panourile ce o compun ne par dacă nu mai numeroase decât în realitate, cel puțin prea numeroase pentru a fi clar și ierarhizat percepute. Într-adevăr, repetarea mereu a aceluiași element decorativ (panoul), combinată cu lipsa unor puncte de reper comune structurii compoziției, ne obligă la reveniri insistente ce au ca urmare o aparentă multiplicare a panourilor decorației. Mai mult decât atât, datorită obișnuinței ochiului cu o anume imagine, liberă față de vreo structură oarecare a ansamblului decorativ, fenomenul de multiplicare aparentă nu are loc numai în limitele cadrului dat de suprafață, ci chiar și *dincolo* de marginile ei, care astfel întrerup forțat calea expansiunii percepției. De ce aci, anume, și nu mai încoace sau mai încolo? Este vorba deci de o « nemărginire » a imaginii în dublu sens și la modul ei cel mai complet și complex cu putință.

Tipuri de imagine Trăsăturile pe care le-am desprins din analiza imaginilor de ansamblu ale celor două opere ne permit nu numai să evidențiem deosebirile existente, ci și să compunem pentru fiecare din ele schema cu principiile de desfășurare a acestor trăsături, de fapt schema imaginilor artistice ale operelor respective :



Astfel, imaginea pe care ne-o oferă ușile de la Snagov ne pune în contact, încă din primul moment, cu întreg ansamblul, pe care îl percepem ca pe un lucru unitar, de nedesfăcut, deoarece ea este o imagine continuă, mărginită și dinamică. În fața ușilor de la Ochrida, dimpotrivă, pornim de la o imagine fragmentată, nemărginită și statică, întregul urmînd a se completa treptat și mental.

Trăsăturile imaginilor examinate mai sus, caracteristice și esențiale acestor două opere de artă, sînt, așa cum am încercat să arătăm, mai ales, strîns corelate între ele printr-o condiționare reciprocă. În cadrul fiecărei scheme, oricare dintre trăsăturile ce o compun este în același timp și cauză și efect, una condiționînd și fiind totodată condiționată, la rîndul ei, de cealaltă. Dar e de observat că, aci, condiționarea nu se exercită pe rînd de la o trăsătură la alta — ceea ce ar duce la existența unor grupe de trăsături perechi —, ci de la o trăsătură la *toate celelalte*, în așa fel încît apariția sau dispariția uneia singure antrenează apariția sau dispariția tuturor celorlalte, deci a întregului tip de schemă. Nu putem întîlni, adică, o imagine *dinamică*, asemenea celei a ușilor de la Snagov, care să ne conducă la alte date decât *mărginirea* întregului în care părțile sînt legate și se urmează într-o *continuitate* perfectă și neîntreruptă ce ne face să sesizăm cu fiecare imagine parțială *unitatea* ansamblului. Cu alte cuvinte, nu putem presupune că, odată părăsite cazurile analizate și abordate altele, vom ajunge la alcătuirea unor tipuri de schemă din care să facă parte doar unele din trăsăturile amintite, celelalte fiind înlocuite sau dispărînd pur și simplu.

Țesătura ce stă la baza schemelor aflate este într-atît de intimă și complexă, încît acestea devin, din scheme particulare ale cazurilor analizate, tipuri de schemă ce generează tipuri de opere (respectiv de imagine artistică) din care fac parte atît exemplele pe care le avem în vedere, cît și alte opere similare.

Dar, în afară de faptul că nu putem, astfel, concepe existența uneia dintre aceste trăsături fără aceea a tuturor celorlalte ce decurg din ea, condiționînd-o în același timp, și, deci,

nici existența tuturor trăsăturilor fără legăturile ce alcătuiesc însăși trama întregii scheme a imaginilor, trebuie să mai relevăm un fapt și anume că nici aceste legături nu sînt arbitrare și schimbătoare, ci, dimpotrivă, invariabile și precis ordonate potrivit unei necesități logice. Astfel, dacă pentru a ajunge să constatăm că imaginea este mărginită și dinamică putem rămîne cu privirea (și deci percepția) strict la suprafața obiectului considerat, în perceperea însă a ansamblului ca unitate nu ne mai sînt suficiente datele astfel obținute, ci este nevoie să coroborăm aceste date cu cele pe care ni le oferă și celelalte planuri ale decorației sculptate, de la cele mai apropiate și de suprafață, pînă la cele mai îndepărate și adîncite.

De aceea, în schemele prezentate mai sus trăsăturile ce se urmează potrivit sensului legăturilor lor pe orizontală se referă, în special, la felul în care se succedă imaginile în rînduirea lor pe suprafață, pe un singur plan, ceea ce corespunde unei mișcări de la dreapta la stînga sau de sus în jos și invers. Tot așa, trăsăturile ce se află pe verticală se referă, îndeosebi, la compunerea în adîncime a planurilor imaginilor, conducînd astfel privirea și percepția de la planurile reliefate și apropiate, la cele adîncite și îndepărtate, printr-o mișcare din afară înăuntru și dinăuntru în afară.

Oricum, fie trecînd ușor cu privirea asupra operelor, fie insistînd pentru o cuprindere și înțelegere cît mai completă și în profunzime a acestora — deci fie că rămînem la un prim nivel de cunoaștere, în care prin impresiile primite constatăm mărginirea și dinamismul imaginii sau nemărginirea și staticul ei, fie că trecem la nivele superioare de cunoaștere, unde sesizăm, cu ajutorul evocărilor și apoi al ideilor pe care le întrupează acestea, însuși modul în care au fost concepute operele, ca un singur și unic întreg, sau ca părți ce laolaltă formează ansamblul — vom porni analiza, și vom raporta rezultatele, de la cele două trăsături fundamentale, centrale, *continuitatea și fragmentarea*. Acestea devin, astfel, trăsături cheie pentru deschiderea direcțiilor către cele mai subtile și tainice înțelesuri pe care ambele opere de artă le închid.

Astfel, așa cum este firesc și am arătat la locul potrivit, continuitatea presupune legătură indisolubilă, iar fragmentarea detașare. Legătura indisolubilă sau detașarea imaginilor, imagini ce alcătuiesc în ochii noștri ansamblul operei, țin însă, cum de asemenea am arătat, de modul în care a fost alcătuită compoziția ei, deci de schema compozițională a decorației, schemă ce poate fi gîndită sau ca un întreg (cum este cazul la ușile de la Snagov) sau ca o cumulare de fragmente (ca în cazul ușilor de la Ochrida). Dar legătura sau detașarea planurilor din imaginile respective, a celor reliefate față de cele foarte apropiate sau sensibil depărtate, continuitatea sau fragmentarea acestora, sesizată de noi ca legătură sau detașare între însăși decorația reliefată și fondul pe care ea se așterne sau de pe care se desprinde — astfel încît acesta, fondul, constituie sau nu planul îndepărtat al decorației — țin de cu totul alt factor decît unul compozițional. Este vorba, de data aceasta, de felul în care este lucrată decorația, de sculptura însăși. Numai cunoașterea și înțelegerea deplină a acesteia ne poate conduce la mecanismul ei interior și de aci mai departe, la ceea ce îl poate pune în mișcare, îi dă viață, și anume la concepția și viziunea despre artă a artistului.

Să ne oprim deci la tehnicile folosite în decorația operelor în discuție, căci la ele ne referim, în primul rînd, cînd vorbim despre modul în care a fost concepută sculptura, ele ni se par a constitui, și în această privință, un exemplu deosebit de elocvent.

Ușile de la Snagov sînt lucrate în basorelief (scenele celor șase compartimente), în tehnica specifică sculpturii orientale (ornamentele de deasupra scenelor) și în champlévé (inscripțiile); cele de la Ochrida numai în două tehnici, dintre care prima este tot basorelieful (pentru elementele zoo- și antropomorfe), iar cealaltă este sculptura « en creux » pentru decorul pur ornamental), aceasta din urmă fiind și ea o tehnică folosită cu precădere în sculptura Orientului. E vorba de tehnici identice sau strîns înrudite, cu alte cuvinte de concepții, în ce privește sculptura, identice sau în orice caz asemănătoare. Într-adevăr, ambii artiști concep sculptura nu ca pe una independentă, autonomă, în jurul căreia te poți roti privind-o, ci ca pe o *sculptură prinsă puternic de fond și în care relieful este puțin desprins de suprafața din care a luat naștere și pe care se așterne*.

Această primă trăsătură specifică, în ce privește tehnica, comună celor două opere, pare a ne îndreptăți să considerăm că la baza creației lor a stat aceeași concepție, aceea a

sculpturii pe fond, dependente de obiect. Și totuși, așa cum am văzut, încă de la început, de la primul contact cu cele două opere, rezultatele obținute de cei doi artiști, ce pornesc de la același mod de a concepe sculptura, sînt complet diferite, ba chiar opuse. Se explică oare acest lucru prin deosebirile dintre tehnici sau prin cele ce pot exista chiar în cadrul uneia singure? O analiză atentă și mai în profunzime a acestor deosebiri ne va lămuri.

Să ne oprim un moment asupra procesului de realizare a unei sculpturi, indiferent de ce fel ar fi ea, «decorativă» sau nu. La început există materialul, lemn sau piatră, pe suprafața căruia artistul desenează mai întîi modelul pe care-l va reprezenta. Apoi el taie de jur împrejur și modelul începe să capete relief. De la această primă treaptă a sculpturii propriu-zise, și anume în cazul în care ea nu reprezintă forma a cărei realizare si-a propus-o artistul, se poate merge mai departe, desprinzîndu-se mai puternic relieful din suprafață pînă se ajunge treptat la o sculptură în ronde-bosse.

Dar, pentru înțelegerea sculpturii «decorative», să revenim la momentul desprinderii reliefului. Odată cu el se naște, apare în ochii artistului, impresia de adîncime prin valorația diferită a reliefului față de suprafața din care s-a născut. Modelul se separă de suprafața ce devine fond nu numai prin contur, ca în cazul sgrafitării, ci prin modificările ce se produc în materialul sculptat, modificări ce sînt înregistrate optic sub formă de umbre și lumini ce ne dau impresia de apropiere și adîncime. Este vorba deci de o separare nu numai aparentă, ci «reală».

Atunci cînd întreaga decorație se prezintă ca un relief desprins dintr-o suprafață egal săpată avem ceea ce în vocabularul tehnicii sculpturii se numește un *champlevé*. Dacă *champlevé*-ului i se adaugă un șanț tăiat în formă de V, ce aduce, pentru ochi, valori noi față de cele două dinainte existente, se obține o altă tehnică, pe care, pentru o mai clară delimitare față de celelalte, am numit-o *specific orientală*.

Dar artistul poate recurge și la alt mod de a acționa asupra reliefului de-abia desprins de fond, îndreptîndu-și activitatea asupra lui, rotunjindu-l, modelîndu-l prin planuri diferite tăiate, cu scopul de a-i imprima o anume vibrație. Gama de valori poate fi, în acest caz, din ce în ce mai amplă; o multitudine de valori vor fi cuprinse acum în sculptura ce capătă o tot mai mare plasticitate. Se ajunge astfel la *basorelief*. Pe măsură ce lucrul artistului avansează, planurile tăiate la suprafața materialului devin tot mai numeroase și în același timp mai puțin distincte unele față de celelalte, ajungîndu-se, prin mărunțire completă, la topirea lor într-o singură formă.

Dintre tehnicile întîlnite la operele de care ne ocupăm a mai rămas una despre care nu am vorbit și anume «en creux». Însăși denumirea ei ne arată că este opusă *champlevé*-ului. Modelul, în loc să fie reliefat, este, dimpotrivă, excizat. După tăierea suprafeței pe conturul stabilit, adică după obținerea unui *champlevé* foarte mărunț, se procedează la săparea acestuia aproape în totalitatea sa, cu excepția marginilor. Săparea modelului mergînd pînă la o adîncime egală cu a fondului face ca decorul — ce se desparte de fond printr-un contur subțire și abia înălțat — să semene cu o amprentă lăsată într-un material moale. Valorația egală a fondului și a cîmpului săpat produce, în anumite compoziții, efecte optice de inversare între fond și decor.

Fiecare plan tăiat pe suprafața reliefată sau adîncită a modelului înseamnă o valoare plastică, iar pentru ochi tot atîtea impresii ce alcătuiesc imaginea formei sculptate. Privitorul ia deci cunoștință de formele sculptate prin impresiile pe care le produc ele: impresia de adîncime, impresia de rotunjime, impresia de mișcare etc. Datorită acestor factori, însuși conturul unei forme — precis delimitată materialmente — este în ochii privitorului cel rezultat din impresiile primite: de exemplu, umbra adîncă, ca și lumina puternică, fac să dispară conturul material, în timp ce infinitatea de valori cuprinse în umbră sînt de cea mai mare importanță pentru realizarea imaginii, pentru reprezentarea formei.

Sculptura în ronde-bosse este evident un lucru deplin, dar tocmai datorită impresiilor ce stau la baza formării imaginii se poate realiza același lucru deplin și fără ronde-bosse, doar printr-un relief foarte mic. Explicația o găsim în contradicția ce există între impresiile noastre și expresia lor obișnuită: de exemplu, felul obișnuit de a crea impresia de adîncime este spațierea planurilor, dar putem avea exact aceeași impresie, de același grad, nu numai în

cazul reducerii pînă la imperceptibil a distanței dintre planuri, ci, cum este cazul în pictură, chiar prin anularea ei. Astfel, o sculptură lucrată în basorelieful cel mai mărunț poate produce, datorită nuanțării maxime a suprafeței reliefului prin planuri de o extremă finețe, aceleași impresii de volum, de spațiu în jur, de trăire proprie, ca și sculptura în ronde-bosse (vezi sculptura greacă).

Avînd în vedere că tehnica cea mai mult folosită în sculptura ambelor opere este tocmai basorelieful, se face simțită acum nevoia unei precizări și anume că ambii artiști folosesc un basorelief nu numai puțin pronunțat, dar și puțin valorat. Această constatare este valabilă, dealtfel, și pentru celelalte tehnici care, deși se exprimă printr-o gamă de valori plastice ce le este specifică, se încadrează toate în tipul de *sculptură decorativă nu numai puțin desprinsă din suprafața pe care o decorează, dar și puțin valorată* (deși nu tot atît de puțin la ambele).

Mergînd deci pe deosebirea ce poate exista între tehnici, este drept pe cea imediat sesizabilă, pe nuanțării plastice, am ajuns nu la desprinderea unei diferențieri între operele pe care le avem în vedere, ci a încă unei trăsături comune. Acest lucru denotă pe de o parte că elementele puse în discuție sînt, pe cît de cunoscute și ușor de constatat, pe atît de neconcludente, iar pe de altă parte că nu ele ne pot ajuta să pătrundem înăuntrul fenomenului de sculptură, ci altceva decît impresiile pe care ni le furnizează simțurile, pornind de la valorile plastice. Este vorba de ceea ce se deșteaptă în mintea noastră odată cu impresionarea vizuală.

Dar, să revenim la tehnicile sculpturii. Sculptura lucrată într-o tehnică din care rezultă o gamă redusă de valori plastice — ca champlevé-ul de exemplu — dispune de un potențial valoric neexprimat, nedefinit, spre deosebire de cea a cărei nuanțare plastică este dusă la extrem — un anume basorelief sau un ronde-bosse.

Acel potențial de valori plastice rămîne legat de suprafața din care numai o altă modalitate tehnică sau alt procedeu tehnic îl poate exprima plastic, integral sau parțial, îl poate defini. Cînd avem a face cu o exprimare incompletă, sculptura este legată de suprafața pe care se așterne decorînd-o, există numai prin ea, ca fiind cea care îi asigură desfășurarea și împlinirea. Este cazul decorației lucrate în champlevé și basorelief la ușile de la Snagov. Aceste două feluri de sculptură pot avea o îndoită consistență: una materială, fiind o sculptură nedesprinsă decît într-o mică măsură de suprafață, și una nematerială, de valori plastice care nu au fost încă exprimate, nu au fost încă definite.

La ușile de la Ochrida, deși avem, în cea mai mare parte a decorației, tot o sculptură în basorelief, datorită repertoriului, compoziției și sensului desfășurării motivelor ornamentale, cît și chipului în care se îmbină această tehnică cu cealaltă, specific orientală, întreaga decorație ne lasă impresia netă a unei independențe față de suprafață.

Iată deci două moduri diferite de a concepe o sculptură decorativă pe fond, lucru pe care-l sesizăm abia după ce depășim simpla impresie vizuală și pătrundem în lumea de evocări pe care ea ne-o deschide. Prima dintre aceste evocări este, într-un caz, aceea a unui singur lucru în care elementele sînt perfect sudate între ele, în celălalt caz, aceea a două lucruri distincte. Putem spune acum că *deosebirea esențială dintre cele două capodopere constă în raportul ce se stabilește între fond și decor*.

Să încercăm să descifrăm mai departe ceea ce ne evocă impresiile vizuale. Spuneam că privind scenele sculptate în basorelief de pe ușile de la Snagov avem impresia sigură a unei totale identificări a decorului cu suprafața din care s-a născut și pe care se așterne. De unde vine acest lucru? Evident, am răspunde, de la basorelieful mărunț, legat puternic de fond și nu îndeajuns de lucrat la suprafață. Dar aproape exact același basorelief îl întîlnim și la ușile de la Ochrida, pe care le-am așezat, de la început, într-un punct opus celui în care se află ușile de la Snagov. Nu este nevoie de un ochi avertizat pentru a constata aci, la ușile de la Snagov, că deși relieful este mărunț, ridicat doar cu cîțiva milimetri deasupra suprafeței ce se constituie ca fond, acesta ne apare mult mai îndepărtat decît în realitate. Impresia rezultă din faptul că planurile tăiate la suprafața reliefului creează o gamă de valori plastice datorită cărora siluetele par a se rotunji și întregi cu părțile ce nu puteau fi redată printr-un basorelief. Prin această aparentă rotunjire, fondul, pe lîngă că se îndepărtează, își pierde din

atribuțiile lui de suprafață și ne impresionează mai mult ca spațiu în care sînt plasate siluețele. În sfîrșit, acest spațiu în care par a se afla personajele nu este unul oarecare, neprecizat, abstract, ci unul anume, adecvat fiecărei scene, concretizat. Mai mult decît atît, elementele de arhitectură și peisaj, creînd adîncimi diferite și fixînd totodată proporția siluetelor, dau concretețe scenelor în întregul lor.

Impresiile vizuale primite ne evocă așadar fie aer și lumină într-un spațiu deschis, de peisaj, fie atmosfera mai densă a unui spațiu ocupat de arhitecturi, fie, în sfîrșit, aceea închisă a unei încăperi. Legătura indisolubilă dintre fond și decor, realizată, în primul rînd, prin tehnica sculpturii, este desăvîrșită prin motivele folosite de decorație, compoziția lor și sensul în care se desfășoară ele. Toate conlucrează la realizarea unui tot perfect unitar, organic sudat și logic constituit.

Continuitate Dar legătura aceasta înseamnă mult mai mult, înseamnă continuitate. Mai întîi impresia de rotunjire a siluetelor nu este altceva decît continuarea în mintea privitorului a sculpturii, completarea ei cu părțile de dincolo de ceea ce există în imaginea noastră. Apoi aerul, pe care-l simțim că înfioară deopotrivă carnea, părul, stofa sau iarba, scaldă nu numai fața reliefului, ci, dimpotrivă, el înconjură elementele din scene. În fine, existența însăși a fiecăruia dintre elementele decorației se susține și se justifică numai prin celelalte, se continuă în ele, într-o existență unică, concretă.

Am atins din nou, de data aceasta pornind de la legătura indisolubilă ce se stabilește între fond și decor, problema centrală pe care o ridică analiza unei opere de tipul ușilor de la Snagov, *continuitatea*. O primă continuitate observată la nivelul impresiilor vizuale și explicată printr-o anume schemă compozițională, o a doua continuitate constatată la nivelul evocărilor deșteptate de impresii și bazată pe structurarea planurilor compoziției, corespunzătoare schemei.

Este firesc ca, de la acest de-al doilea nivel de înțelegere a continuității, celelalte trăsături ce decurg din ea, explicînd-o în același timp, mărginirea și dinamismul, să ne apară încărcate cu sensuri noi.

Mărginire Vorbind de continuitate ca de factorul esențial datorită căruia elementele decorației, însuflețite sau nu, palpabile sau nepalpabile, se întregesc atît ca existențe individuale, cît și ca existență comună și unică, vorbeam de fapt de realizarea, în parte și în ansamblu, a întregului. Este vorba așadar de o continuitate ce rotunjește, adună, o continuitate ce se desfășoară în limitele impuse de însuși acest scop. Rezultatul este formarea nu numai a unei existențe unice, în parte și pe ansamblu, dar, mai ales, întregite în limitele ei, mărginite. Astfel, caii, personajele, arhitecturile sau peisajul ne apar sub forma lor bine conturată, după cum scenele, considerate în ansamblu, au un cadru de desfășurare bine fixat în marginile lor, independente de ale suprafeței.

Dinamism Continuarea impresiilor primite de la suprafața reliefului și a ceea ce ele ne deșteaptă în minte nu sînt niște activități ale minții separate unele de altele, întrerupte în momentul în care se schimbă impresiile vizuale primite. Cînd privim draperia cutată puternic a sfinților militari călări, în mintea noastră s-a și produs evocarea unui spațiu deschis în care aerul circulă liber de jur împrejur. Singură această evocare este de natură să aducă în mintea privitorului un lanț întreg de alte evocări ce se leagă de celelalte elemente sculptate fără a fi nevoie să ne schimbăm privirea de pe draperia cutată: același aer înconjură deopotrivă cal, călăreț sau balaur, toți existînd într-un spațiu comun, ce nu poate fi decît unul deschis, de peisaj, în care ordinea lucrurilor este dinainte știută. Cînd plimbăm apoi ochii pe reprezentarea sculptată nu ne surprinde nimic, totul ne pare firesc, logic, echilibrat și mai ales unitar. Constatarea pe care o facem acum, de pe această treaptă a analizei, deși nu se lasă ușor descoperită, este aceea a unei activități nu numai continue, dar mai ales logice și prin aceasta dinamice.

După cum nu avem a face, la această operă, cu mai multe părți ce formează un întreg, ci cu câte un întreg cuprins în fiecare parte, tot așa nu poate fi vorba de un grup de evocări ce alcătuiesc un ansamblu, ci de un ansamblu de evocări trezit de una singură.

Urmărind în continuare descifrarea relației ce se poate stabili între fond și decor, să vedem acum de unde vine și cum se poate explica acea impresie de separare pe care am sesizat-o la decorația ușilor de la Ochrida, cu toate că și la ele întâlnim, în cea mai mare parte, tot o sculptură în basorelief.

Prima constatare ce se impune este aceea că relieful, puțin înălțat deasupra suprafeței ce devine fond, rămâne apropiat de acesta și în impresia vizuală. Datorită faptului că motivul reliefat este aproape complet lipsit de valori plastice, uniform și deci monoton pentru ochi, el ne impresionează într-un grad cu mult mai redus decât o fac marginile lui care, ușor rotunjite, primesc din plin lumina sau se pierd în umbră. Așadar, fixarea imaginii decorului și despărțirea lui de fond se produce în ochii noștri la nivelul conturului motivelor.

Fondul este de asemenea nevalorat, nelucrat și prin aceasta monoton ca și relieful, ceea ce face ca privirea pe de o parte să-l înregistreze cu o intensitate egală cu aceea a decorului — de unde impresia de apropiere —, iar pe de altă parte, în căutarea unor puncte pe care să se odihnească, ea să revină iarăși pe contur, care astfel, aflat din nou sub ochi, capătă un plus de claritate și importanță.

Dacă, prin nevalorarea reliefului, motivul reprezentat ne apare plat, nerotunjit, prin nevalorarea fondului acesta nu ne poate impresiona în alt mod decât ca suprafață pe care sînt așezate niște figuri, nu numai plate, dar și, mai ales, decupate. În cazurile în care pe fondul aceluiași panou apar mai multe elemente, acestea contribuie și mai mult, prin natura lor diferită și proporțiile lor, la ruperea oricărei legături ce s-ar putea crea, prin tehnica basoreliefului, între decor și fond.

Fragmentare După cum legătura dintre fond și decor însemna continuitate, tot așa inexistența acestei legături înseamnă separarea, fragmentarea evocărilor pe care impresiile le trezesc în mintea celui care privește. Vibrația luminii pe conturul motivelor decorative ne evocă, ce-i drept, existența aerului, a spațiului, a unui anume spațiu în funcție de ceea ce reprezintă motivul respectiv. Dar această evocare nu corespunde nici cu ceea ce ne evocă fondul, nici cu ceea ce ne evocă celelalte elemente din cuprinsul unui panou — evocări care ar trebui să formeze împreună un întreg —, căci fiecare dintre elementele componente ale unui panou decorativ are nu numai o individualitate proprie, ci și o existență separată. Calul cu călărețul, sau leul, păunul și șarpele nu au nimic comun cu rozetele sau împletiturile geometrice alături de care apar: nici un criteriu comun de existență, nici vreo altă justificare logică de compunere laolaltă. Singura trăsătură ce le unește este detașarea lor față de fondul pe care sînt așezate.

Nemărginire Faptul că elementele unui panou nu se susțin într-un întreg prin vreo legătură internă, logică, ci își explică prezența prin ele însele, într-o independență totală față de celelalte cu care se află într-un cadru comun, explică de ce motivele de pură decorație, ca cele geometrice, pot fi, fără risc, înlocuite unele cu altele, puse indiferent unde în cuprinsul panoului, suplimentate sau diminuate numeric. Dealtfel lucrul acesta ne este sugerat de chiar modul inegal de umplere a diverselor panouri, ce sînt uneori foarte încărcate, alteori neașteptat de aerisite. Libertatea de a adăuga, sau invers, de a scoate, fiind astfel deplină, nestînjinită de vreunul dintre motive ce rămîn, oricum, neafectate în aspectul lor de sine stătător, se leagă în mintea celui care privește de libertatea pe care ți-o dă lucrul nemărginit.

Nemărginirea ne este evocată deopotrivă atît prin excesiva încărcare, unde mai este loc încă de mai mult, cît și de absența oricărui ornament pe fondul sau pe cadrul panourilor. Acesta din urmă (cadrul) nu constituie limită nici în impresia vizuală, nici în ceea ce aceasta evocă. În urmărirea decorației pe panou sau pe ansamblu este indiferent deci cu ce motiv anume se compune șirul vertical de împletituri ce apare adesea în decorația ușilor: cu păunul

sau cu sfântul militar călare ce se află pe panoul alăturat? Sau poate cu amîndouă deopotrivă? Privirea trece astfel peste marginile panourilor, ca și peste cele ale ușii în ansamblul ei, pentru că ea nu le înregistrează ca limite, ci doar ca elemente ale unei decorații.

Static

Dar lipsa unei corespondențe între elementele decorației — detașarea lor nu numai față de fond, ci și a unuia față de celălalt — pe lângă că obligă privirea la o parcurgere dificilă, întreruptă și repetată, imprimă și evocărilor un anume curs. Să privim, de pildă, grupul de animale din panoul de la extrema dreaptă a registrului inferior: prin linie, mișcare, umbră și lumină, vibrația aerului într-un anume spațiu, acest grup ne evocă o existență concretă. Această simplă evocare scoate din depozitul minții noastre tot ceea ce se leagă de ea și o poate completa. Odată cu impresia vizuală se destinde parcă un resort ce declanșează o aducere în prezent a amintirilor legate de senzație, amintiri ce se cheamă una pe cealaltă într-o suită logică și dinamică. Impresia provocată de grupul de animale este astfel întregită, întărită și, mai ales, integrată într-un anume compartiment al minții, consacrat unui anume ansamblu de amintiri legate de « lumea » din care face parte reprezentarea noastră. De-abia pătrunși însă în această lume de amintiri — aduse de impresia vizuală în lumina conștientului la intensități egale cu ea — și privirea se și îndreaptă către motivul rozetelor imediat învecinate. Deși înregistrate mai dinainte și în ciuda faptului că imaginea lor este acum prezentă sub ochi, în minte continuă să persiste cealaltă imagine, cu întreaga « lume » a celorlalte amintiri pe care ea le evocă și care, fiind complet diferite (aparținînd altei « lumi »), nu pot rămîne decît străine de noua imagine percepută. Imaginea rozetelor rămîne, astfel, pentru moment izolată și în afară, fiind respinsă de grupul de imagini cu care ea nu are nici o legătură. Căci ochii caută în continuare ceea ce este bine conturat în minte, pînă în momentul în care, după mai multe reveniri, se declanșează în sfîrșit — dar cu întîrziere de astă dată — aducerea în prezent a unui alt șirag de evocări ce se grupează în jurul imaginii privite acum.

Avem deci, de data aceasta, o activitate mentală al cărei curs comportă o succesiune de « compartimentări » în timp, de sine stătătoare, care îi dau un caracter nu numai întrerupt și greoi, dar, prin revenirea ei în legătură cu unul sau altul dintre factorii ce au provocat-o, mai ales statică.

Am urmărit pînă acum fie înlănțuirea imaginilor și așezarea lor în ansamblu, fie aceea a diferitelor planuri din cuprinsul imaginilor respective. Aceasta ne-a obligat pe noi, ca privitori, nu numai la un contact strîns și direct cu cele două opere, dar, mai mult, ne-a condus la reconstituirea procesului interior urmărind propriile noastre reacții pentru a înțelege și explica diferența dintre niște forme care, privite sub alt unghi, parțial și neesențial, pot apărea asemănătoare sau chiar identice (sfînții militari călări sau semipalmeta pe vrejul meandric).

Rezultatele analizei astfel efectuate — desprinderea în ambele etape a acelorași trăsături ce se verifică unele prin altele și se îmbogățesc ca sens — au fost, ce-i drept, importante și interesante, — dar nu au putut ajunge încă la ceea ce ne-am propus să încercăm în studiul de față, adică înțelegerea și explicarea deosebirilor dintre ușile de la Snagov și cele de la Ochrida. Nu am putut ajunge la aceasta pentru că scopul ce ne-am propus nu poate fi atins urmărind numai modul în care asemenea deosebiri sînt turnate în niște forme, concretizate, ci căutînd să aflăm ce a fost transpus în acele forme, de fapt ceea ce a existat inițial, gîndul artistului, ideea lui despre ce a vrut să reprezinte.

Pentru a ajunge la acest gînd, la « esența » operei de artă, este nevoie ca, mergînd mai departe, să ne situăm la alt nivel, superior. Nu mai este vorba acum de cumulare cantitativă de date — impresii și evocări —, ci de un salt calitativ, de trecerea la idei materializate în formele ce provoacă acele impresii și evocă acele amintiri.

Să revenim, cu o scurtă incursiune, în procesul de realizare a operei de sculptură, implicînd, de data aceasta, și gîndirea artistului sculptor.

Fie că modelul este numai zgîriat pe suprafața materialului, fie că este ușor desprins și astfel înălțat față de ea, fie în sfîrșit că el se prezintă ca un cîmp ridicat nelucrat sau,

dimpotrivă, bogat valorat etc., toate aceste modalități de reprezentare în sculptură reprezintă, de cele mai multe ori, forma pe care și-a imaginat-o artistul ca fiind cea mai adecvată ideii pe care el vrea s-o concretizeze, s-o exprime. Faptul că un champlevé poate constitui (din punct de vedere al meșteșugului propriu-zis) prima treaptă în realizarea unui basorelief, iar acesta poate la rândul său — în cazul în care nu este deplin realizat — să fie dus mai departe, nu înseamnă că vreuna dintre aceste modalități tehnice se situează pe o « treaptă inferioară » de exprimare, iar vreo alta pe una superioară. Faptul că o lucrare e realizată în champlevé, de exemplu, nu înseamnă că ea este din capul locului mai puțin realizată, « inferioară » din punct de vedere artistic față de basorelief; căci nu iscusința artistului în a lucra piatra sau lemnul determină alegerea tehnicii sculpturii, ci gândul, ideea despre ce vrea el să exprime și care, în mintea sa, este legată de o anume formă.

Dacă basorelieful de pe ușile de la Snagov este dus mai departe decât cel din decorația ușilor de la Ochrida înseamnă că sculptorii respectivi au vrut să exprime în forme adecvate conținuturi diferite: în primul caz este vorba de o *reprezentare* (sumară) a « realității » (nu vorbim de supunerea față de canoane, ci de gradul de apropiere sau depărtare față de imaginea lumii exterioare), pe când în cel de-al doilea numai de o *schităre* a acesteia. La fel și în îmbinarea tehnicilor: dacă lângă basorelief artistul ușilor de la Snagov a ales, pentru elementele pur decorative, champlevé-ul și nu alt procedeu (în scena Bunei Vestiri), a făcut această alegere pentru că tehnica respectivă poate exprima, într-un chip mai sumar ce-i drept, aceeași idee, de realitate concretă, pe care artistul a urmărit să o redea și prin basorelief.

Dimpotrivă, sculptorul care a lucrat ușile de la Ochrida a combinat aceeași tehnică, de basorelief, cu una specifică Orientului, pentru că dorea, prin aceasta, să exprime ceva cu totul diferit decât încercase celălalt artist, adică să pună alături două « lumi de idei » ce se aflau în opoziție una față de cealaltă. Fiecare tehnică, prin capacitatea ei de a exprima anume idei, se integrează deci unei anume « lumi » și prin aceasta unei anume categorii. Dar, în cadrul aceleiași categorii, tehnicile diferă între ele datorită gamei diferite de valori plastice pe care ele o pot exprima. Acestea aduc în ochii privitorului nu numai imaginea unei anumite « lumi », ci o imagine ce reprezintă fie cu fidelitate, fie numai schițat, « lumea » respectivă. Prin champlevé, de exemplu, se poate obține o imagine abia schițată a realității concrete, în timp ce basorelieful exprimă o idee mai completă despre ea.

Așadar, procedeele tehnice diferă între ele nu numai prin « lumea » pe care o pot reprezenta, ci și prin gradul de exprimare a « lumii » respective.

Ceea ce percepem, odată cu valorile plastice și prin ele, sînt valori de cu totul alt ordin decât cele ce caracterizează materialul de care s-a servit sculptorul, sînt valori spirituale, idei. Ca urmare, după cum prin plastica sculpturii suprafața materială își schimbă aparența vizuală, tot astfel, ideile pe care le reprezintă acele valori fixează în materialul respectiv o aparență ce nu se descoperă simțurilor, dar la care se poate ajunge prin simțuri. Este vorba de acea aparență de viață pe care numai arta o poate conferi unui material.

A « da viață » unui material nu înseamnă a reproduce, în materialul respectiv, numai realitatea concretă din jurul nostru, ci și ceea ce există dincolo de ea, dincolo de lumea imediat sensibilului, în « lumea de idei » opusă celei din care face parte realitatea concretă. Oricum, posibilitățile de exprimare a acelei aparențe de trăire a materialului sculptat sînt multiple, în raport și cu lumea la care se referă și cu gama de idei concretizată prin valorile plastice. Fiecare modalitate tehnică nu poate atinge deci decât o anume aparență de viață și prin aceasta poate schimba într-un anumit sens și grad atributele dinainte cunoscute ale suprafeței lucrate.

Champlevé-ul, de exemplu, exprimînd puține idei despre lumea exterioară — evident într-o colaborare strînsă cu o compoziție și mișcare specifică — nu poate aduce în aspectul inițial al suprafeței materiale o schimbare de natură să înlocuiască complet atributele acesteia — soliditate, consistență, limitare precisă, dimensionare — cu altele noi. Partea din suprafață ce reprezintă modelul ne dă impresia a fi din cu totul altă substanță decât partea care, prin săpare, a devenit fond. Dar ideile pe care le vrea exprimate artistul prin procedeul tehnic respectiv fac, pe de o parte, ca forma să fie mult prea puțin încărcată cu valori abstracte, spirituale, pentru a ne impresiona ca trăire în adevăratul sens al ei, iar, pe de altă

parte, fondul să fie mult prea apropiat de materialitatea sa inițială pentru a ne impresiona în alt fel decât ca suprafață pe care se așterne forma reliefată.

Este limpede deci că, în acest caz, avem a face cu o simplă schițare a reprezentării lumii concrete; dar tot atât de limpede este și faptul că, prin impresiile produse de această schițare, ne sînt evocate o serie întreagă de idei care, deși prin acest procedeu tehnic nu au putut fi concretizate, definite plastic, sînt totuși legate de reprezentarea respectivă și intuite, astfel, de noi ca fiind cuprinse în materialul de care s-a servit artistul. Numai un alt procedeu tehnic, basorelieful, de pildă, — ca fiind cel mai apropiat de champlevé — le poate concretiza, le poate defini plastic, integral sau parțial. Sculptura în champlevé este dependentă, așadar, față de suprafață în sensul cel mai deplin, deoarece legătura indisolubilă pe care o constatăm, la acest nivel de cunoaștere a operei de artă, ni se dezvăluie a fi o legătură între materie și idee.

Dar dacă suprafața materială este cea care asigură concretizarea potențialului de idei pe care le intuim ca fiind cuprinse în ea, ideile, la rîndul lor, sînt cele care fixează în sculptura respectivă ponderea și sensul materialității ei, fixează noua aparență a suprafeței lucrate. Legătura indisolubilă între materie și idee este de fapt, și trebuie înțeleasă, ca o condiționare reciprocă între două valori complet diferite². Această condiționare poate fi închipuită ca o mișcare ce pornește de la idee către materie și se întoarce înapoi, unind cele două valori într-una singură.

Constatarea aceasta esențială cu privire la champlevé, și de aci extinsă la întreaga categorie de procedee tehnice din care acesta face parte, ne permite să spunem că *ceea ce constituie trăsătura definitorie a unei sculpturi decorative — și nu numai decorative — este raportul ce există între materie și idee.*

Întocmai cum între fond și decor se pot stabili raporturi diferite, tot astfel și între materie și idee. Oricum, fie că existența primei va fi condiția existenței celei de-a doua, fie că ele vor avea o existență paralelă (ne oprim la cele două expresii ale acestui raport întîlnite în operele ce ne interesează), de la acest raport vom porni și de data aceasta, pentru a putea desprinde, explica și înțelege trăsăturile pe care raportul materie-idee le condiționează și care, la rîndul lor, devin condiția lui.

Existență unică La ușile de la Snagov concretizarea ideilor a dus la modificarea deopotrivă, și într-un consens absolut, atât a părții din suprafață ce se constituie ca decor, cît și a celei ce rămîne fond. Aceleași valori, de aceeași esență, le întîlnim atât în decor, cît și în fond; și într-un caz și într-altul, ideile pe care le sugerează ele se completează unele pe altele de așa fel încît fiecare în parte există numai împreună cu toate celelalte. De aceea impresia de concret, de materie supusă gravității, de realitate palpabilă stăruie atât în formele pe care artistul le desprinde reliefîndu-le, cît și în fondul pe care ele se aștern. Putem vorbi, fără îndoială, la decorația ușilor de la Snagov de o materializare a ideilor într-o existență unică, înțelegînd prin aceasta că ideile — indiferent că se concretizează ca fond sau decor — ascultă de aceleași legi și se ordonează după aceleași principii. Mai mult decât atât, că aceste legi aparțin unei existențe pe care o recunoaștem a fi nu numai « unică », dar reală, concretă.

Raportul de interdependență pe care-l constatăm înseamnă un dialog deplin consonant între materie și idee, explicat prin faptul că el este purtat de două valori diferite nu ca esență, ci numai ca formă de existență, respectiv concretă și abstractă. De aceea legătura de nedesfăcut între materie și idee înseamnă o singură și unică existență. Așadar, unicitatea acestei existențe, asigurată de contopirea celor două valori diferite într-una singură, presupune și comunicare în ambele sensuri, de la idee către materie și de la materie către idee, schimb între valori. Numai acest schimb — sesizat pe de o parte ca încorporare de valori spirituale, abstracte, în materie, iar pe de alta ca materialitate conferită unor noțiuni fără corespondent

² La stabilirea legăturii dintre aceste două valori, dintre materie și idee, am pornit, evident, de la cele două forme de

existență: cea reală și cea reflectată.

imediat în lumea sensibilului — întâlnit în cadrul unei opere de sculptură decorativă poate asigura unicitatea unei existențe reale, poate reprezenta viața.

Echilibru între material și spiritual În decorația panourilor de pe ușile de la Snagov aparența vieții este evidentă, dar tot atât de evident este și gradul restrâns (voit) de exprimare a ei. Este drept, formele par a se rotunji, a se desprinde, înconjurare de spațiu, de fondul ce, astfel, pare a se îndepărta individualizându-se. Însă atât formele, cât și fondul sînt încă prea grele, prea materiale, prea aproape de substanța inertă a suprafeței din care s-au desprins. Încă prea puține idei despre realitatea concretă sînt exprimate în scenele acestei decorații pentru a putea cuprinde toate nuanțările, subtilitățile și insesizabilul ei. Numai că aceste idei sînt rezultatul unei alegeri, a unei trieri severe: artistul a știut ce vrea și cum vrea să spună. Măiestria lui stă în această alegere, ca și în capacitatea lui de a « concretiza » ideile. Dar ideile, atîtea cîte sînt, se cer exprimate într-un anume sens și grad de materialitate, de aparență a materialității reale și vii, astfel încît opera mai exprimă și altceva și anume un echilibru necesar între valorile materiale și cele spirituale.

Nu se poate concepe viață în afara materialității, nu se poate exprima ideea de viață fără a realiza impresia de materie. Cu cît gradul de contopire între valorile abstracte și cele concrete va fi mai mare, cu cît aparența de viață devine deci mai sesizantă, cu atît ideea de trăire va apărea mai deplin conturată, iar ideea de materialitate va căpăta o pondere din ce în ce mai crescută. Căci în măsura în care formele se apropie de viață, de valorile ei abstracte, în aceeași măsură fondul pierde din valorile lui inițiale.

Ceea ce este important de relevat aci este faptul că oricare ar fi gradul de comunicare între materie și idee, atât fondul, cât și decorul își păstrează individualitatea lor care se constată, la nivelul simțurilor, printr-o distincție netă între ele. Aceasta pentru că, într-o atare decorație ce exprimă o existență unică a celor două valori, schimbul dintre ele nu poate duce la dezechilibru sub o formă sau alta — de anulare sau substituie —, ci, dimpotrivă, el înseamnă echilibru desăvîrșit. După cum continuitatea ne-a condus la mărghinirea, la individualizarea formelor decorative, tot astfel existența unică a materiei și ideii ne explică precizarea formelor lor de exprimare în cadrul unei unități depline.

Ritm continuu, de val O mișcare și o comunicare continuă asigură, pe de o parte, unitatea, iar pe de altă parte distincția netă între cele două valori diferite, între materie și idee. Cînd vorbeam de legătura dintre cele două valori și ne-o închipuam ca o mișcare ce pornește de la idee către materie și de la materie către idee, am vrut să sugerăm într-un chip mai pregnant sudura perfectă printr-o mișcare continuă. Această mișcare are însă puncte precise și diferite de plecare și sosire, chiar dacă prin continuitate ea se întoarce de unde a plecat. Mai mult decît atât, ea este egală, deoarece punctele între care se consumă rămîn aceleași. Un ritm de val, egal ca o respirație, ce se suprapune și identifică cu respirația noastră, a celor care privim.

O mișcare continuă și egală, între două valori diferite, nu poate fi exprimată grafic decît ca o linie unduitoare, în val. Ea ne vorbește într-un limbaj propriu de specificul unui ritm și de ce exprimă și semnifică el.

Nimic din întreaga decorație nu contravine ritmului nostru organic, făcînd să ne simțim pulsul sau respirația mai rapidă sau anevoioasă. Dimpotrivă, viața ce pulsează în fiecare dintre scenele panourilor decorative se suprapune perfect pe propria noastră viață, accentuîndu-ne, în acest fel, propriul nostru ritm interior. Este o confirmare mai mult a aparenței vieții reale, concrete, pe care o aduce sculptura decorativă a ușilor de la Snagov.

Existențe paralele Spre deosebire de aceasta, sculptura ușilor de la Ochrida ne transportă într-o lume total diferită și opusă, în care raportul între material și spiritual este altul.

Într-adevăr, în opera de la Ochrida, motivele antro- și zoomorfe sînt lipsite de fundalul pe care se desfășoară viața reală și concretă pe care ne-o sugerează ele, fiind în schimb aplicate, laolaltă cu motivele geometrice, pe o suprafață ce nu are alt rol decît de a le crea un cadru pentru alcătuirea ansamblului. Ideile concretizate în decor — ideea de mișcare, de viață, de trăire în spațiu (a elementelor zoo- și antropomorfe ce constituie majoritatea zdrobitoare) — nu mai sînt, de data aceasta, completate și puse în valoare prin ideile ce se realizează ca fond. Decorul ne apare de cu totul alt conținut decît fondul, iar valorile abstracte ce conferă materialitate și concretețe formelor nu au nimic comun cu valorile materiale ale fondului, sînt complet rupte de ele.

Lumea de amintiri pe care ne-o evocă fiecare motiv în parte rămîne de asemenea strict legată de el, ceea ce-l situează, odată mai mult, ca făcînd parte dintr-o existență diferită de cea a fondului. Acesta, la rîndul său, nu participă la aparența de viață pe care, prin încorporarea de valori abstracte, spirituale, o capătă partea reliefată a decorației; el rămîne în continuare să reprezinte doar o suprafață materială inertă de pe care motivele se detașează ca decupate. Așa se explică, pe de o parte, izolarea decorației față de fond, iar pe de altă parte lipsa de coerență și legătură între elementele decorative.

Detașarea decorației față de fond ne probează existența, în cadrul unui ansamblu, a unor valori materiale nemodificate, inapte să încorporeze valorile abstracte pe care le prezintă relief și deci cu o existență particulară bine definită, separată și paralelă în raport cu valorile abstracte concretizate prin relief. De aci se naște aparenta necondiționare a ideilor față de materie, impresia deplinei lor independențe față de aceasta, a unei duble existențe complet separate.

În fapt, motivele ce reprezintă lumea concretă, vie — în care ideea nu poate exista decît în funcție de materie — se supun unor legi ce nu sînt întru totul cele după care este orînduită lumea materială, moartă, cu care ele sînt obligate, datorită suprafeței ce le hotărăște cadrul, nu numai să conviețuiască, dar, mai ales, să formeze un tot.

Este firesc ca într-o asemenea situație — în care legile ce hotărăsc ordinea și contextul sînt în parte diferite de cele specifice existenței concrete, vii — motivele să pară simple elemente de alcătuire a unei decorații și nicidecum de existență a ei ca un singur și unic organism. De aceea nu mai are importanță nici cît spațiu i se acordă fiecărui motiv și nici ce i se alătură, întrucît, prin aplicarea pe un fond care nu reprezintă un fundal adecvat, ele sînt rupte nu numai de suprafața pe care o decorează, dar și izolate unele față de altele.

Dezechilibru între material și spiritual

Acest fapt, de detașare a motivelor față de fond și de izolare între ele, produce un nou raport de forțe între material și spiritual. Odată cu încorporarea de idei în materie, cu concretizarea ideilor în formele decorației, acestea, formele, capătă — odată cu aparența de viață și prin ea — o materialitate adecvată. Această materialitate a motivelor, fără de care ele nu ar putea « trăi », de fapt această aparență de viață a motivelor este atît de puternică încît nu numai că nu mai are nimic comun cu materialitatea fondului, dar o domină în așa măsură încît îi înlătură existența.

Fondul nu contribuie nici la aparența de viață a motivelor, nici la crearea unui spațiu adecvat de desfășurare a acestora și nici măcar la punerea în valoare a fiecăreia dintre categoriile de motive ornamentale. El este deci inexistent pentru decorație, putînd fi ușor înlocuit sau chiar desființat, fără ca aceasta, decorația, să aibă de suferit în vreun fel, rămînînd, dimpotrivă, să reprezinte în continuare — la modul adecvat ideilor pe care le vrea exprimate artistul — materialitatea unei existențe, în majoritate reală și concretă.

Între materie și idee nu mai are loc de data aceasta un dialog consonant, ci, din contră, unul disonant, cele două valori părăind a nu mai fi de aceeași esență, ci de esențe diferite și opuse.

În dezechilibrul ce s-a produs, într-o asemenea existență paralelă, ideea domină și înlătură materia, existența ideii, deși materializată, o îndepărtează pe cea a materiei.

Ritm perpetuu, circular Spuneam că, odată cu fiecare motiv zoo- sau antropomorf, ne întâmpină o aparență de viață, care, așa cum am arătat, presupune încorporarea de idei în materie. Dar noi sesizăm acest lucru nu prin *materialitatea* – prin concretețea ce este legată de ideea de viață, ci prin *idee* în sine. Pentru că materialității motivelor i se alătură o altă materialitate, în formele ei cele mai pregnant specifice, cea a fondului.

Recepționarea de către noi a sensului abstract al formelor decorative, a *ideii* de viață, în afara și deasupra *materiei* reprezentate de suprafața ce constituie fondul, determină conturarea, în acest caz, a două valori diferite ca esență. Sînt lucruri pe care, e drept, le-am mai spus, dar le reluăm pentru a putea trece la constatări de alt ordin. Existența celor două valori ne apare nu numai separată, dar și, mai ales, statică, neantrenată în vreun schimb între ele care ar presupune o activitate ce s-ar petrece dincolo de limitele bine circumscrise ale unităților valorilor respective. De aceea nouă ne pare că decorul opune numai idei fondului material pe care el este așezat.

Dealtfel staticul, ca trăsătură ce caracterizează aci valorile materiale și spirituale, a fost înregistrat și la primele două nivele de cunoaștere, mai întîi ca rezultat al întoarcerii privirii mereu în aceleași limite, fără putință de a le depăși decît cu efort, apoi al revenirii, cu mintea, pe același drum deschis odată cu formarea fiecărei imagini în parte.

Mișcarea pe care ne-o sugerează o atare activitate este monotona și prin aceasta obsedantă; ea se repetă cu fiecare motiv într-o deplină detașare și dominare totală în raport cu fixitatea fondului, exprimînd încă o dată detașarea și dominarea *ideii* față de materie.

O atare mișcare perpetuă nu poate să se consume decît pe o traiectorie circulară în cuprinsul căreia punctele de plecare și sosire se suprapun, se confundă, ca și cînd ar fi unul singur. Numai o asemenea mișcare poate fi, prin lipsa unor repere lesne de diferențiat, monotona, perpetuă și obsedantă. Un asemenea ritm perpetuu, circular, este caracteristic decorației sculptate a ușilor de la Ochrida, unde materialitatea se substituie, pînă la dispariție, *ideii*; unde materia se lasă înlăturată de spirit.



Urmărind raportul ce se stabilește între materie și idee la decorația sculptată a ușilor de la Snagov și a celor de la Ochrida, am ajuns, cum era și firesc, la cu totul alte rezultate decît cele pe care le-am aflat mergînd mai întîi pe raportul ce există între imaginile ce alcătuiesc ansamblul, iar apoi pe cel pe care-l constatăm între planurile imaginilor respective, de fapt între fond și decor. Astfel *continuității* îi corespunde *unicitatea* existenței celor două valori, iar *mărginirii* un raport echilibrat între acestea, după cum *fragmentării* îi corespunde un *parallelism*, iar *nemărginirii* un *dezechilibru* între valorile ce sînt raportate. În ce privește ritmul, acesta comportă o particularitate ce ne determină să-l prezentăm într-un alt context decît cel în care a apărut pînă acum.

Acest fapt ne arată cît se poate de limpede că în timp ce deosebirea ce există între nivelul I și II de cunoaștere este numai de ordin cantitativ, cea dintre acestea două și nivelul ultim, al III-lea, este de un alt ordin, calitativ; că rezultatele primelor două nivele de investigație analitică se referă la partea palpabilă, materială, a operelor analizate, iar acestea din urmă la partea nepalpabilă, la cea care constituie însăși esența lor. De aceea putem vorbi de continuitate și mărginire sau de fragmentare și nemărginire la primele două nivele. În schimb, la acesta din urmă, unde opunem unei valori concrete una abstractă, nu putem vorbi de definirea lor printr-un singur atribut ce poate fi propriu ori materiei ori *ideii*, ci numai de ponderea pe care vrea să o dea artistul uneia sau alteia.

Căci în cazul în care materialitatea este cea care devine sesizantă, ca la ușile de la Snagov, ea este, datorită *ideii* pe care o reprezintă, de cu totul altă consistență decît cea a materiei prin care se exprimă. Ca urmare, nu mai poate fi evaluată cu aceleași unități de măsură ca înainte de modificarea ce s-a produs odată cu încorporarea *ideii*, cu «însuflețirea» ei. Tot așa și la ușile de la Ochrida unde, cu toată aparenta dematerializare care ne întâmpină, valorile materiale sînt prezente în continuare, incluse chiar, și ca atare ele nu pot fi definite laolaltă cu celelalte valori abstracte și, mai ales, prin atribute proprii lor.

UȘILE DE LA SNAGOV		UȘILE DE LA OCHRIDA
Stadiul de cunoaștere	Trăsături specifice	Trăsături specifice
I <i>Nivelul cunoașterii prin impresii vizuale</i> Raport între imaginile ce compun decorația	mărginire — continuitate — dinamic	nemărginire — fragmentare — static
II <i>Nivelul cunoașterii prin evocările trezite de impresii</i> Raport între fond și decor	mărginire — continuitate — dinamic	nemărginire — fragmentare — static
III <i>Nivelul cunoașterii prin ideile întrupate de evocări</i> Raport între materie și idee	echilibru între — existență — ritm material și unică continuu, spiritual de val	dezechilibru — existențe — ritm între material paralele perpetuu, și spiritual circular
Viziune artistică	concretă	abstractă
Atitudine în fața lumii înconjurătoare	confundare	detașare
Tip spiritual	« reproducere »	« reprezentare »

Această pondere, acest specific al raportului dintre materie și idee ne pune în directă legătură, ne transmite gândul artistului, ideea pe care a vrut el să o reprezinte. Artistul ușilor de la Snagov a pornit de la ideea reprezentării unei opere de o absolută unitate, în care echilibrului perfect îi corespunde un ritm continuu și egal, ca o respirație. În vreme ce artistul care a conceput ușile de la Ochrida a pornit de la ideea reprezentării unui tot opus celui concret, în care cele două valori, considerate a fi de esențe diferite, au o existență paralelă și independentă ce produce un dezechilibru între material și spiritual, exprimat printr-o mișcare perpetuă, circulară.

Idei complet diferite și opuse care, așa cum am văzut, pot fi urmărite în modul specific de transpunere a lor într-un material, cu ajutorul formelor alese de artist. Formele, motivele ornamentale în speță, fiind doar haina ce îmbracă o idee sau alta, sînt libere față de acestea, ce pot fi exprimate, tot așa de bine, și prin alte motive ornamentale. Alegerea lor este în funcție și de alte criterii decît strict cele legate de ideea mare pe care vrea să o reprezinte artistul, și anume, intervin în alegere împrejurările de ordin istoric și social.

Așa se explică de ce ideea pe care o întîlnim la decorația sculptată a ușilor de la Snagov o întîlnim și sub alte forme ce corespund altor momente istorice și sociale, pentru că nu este vorba de idee în sensul restrîns și obișnuit, folosit de noi în legătură cu tehnica, ci de idee în sens de viziune artistică.

Cei doi artiști, prin conținutul diferit pe care-l exprimă operele lor, reprezintă două viziuni artistice diferite și opuse, ce se situează deasupra momentului istoric și social în care ei au lucrat, moment de care, în schimb, sînt legate în primul rînd formele propriu-zise, motivele decorative. Este vorba, pe de o parte, de o viziune artistică concretă, pornită dintr-o legătură puternică cu tot ce este concret, cu tot ce este materie supusă gravitației, iar pe de alta de o viziune artistică abstractă, contrară și opusă primei.

Prin aceste două viziuni artistice am ajuns, de fapt, să descifrăm viziunea despre lume a artiștilor respectivi, mai exact atitudinea pe care ei o pot avea în fața lumii înconjurătoare. O viziune artistică concretă poate avea un om ce se simte puternic și profund legat, integrat deplin în materialitatea lumii exterioare, pe care o recunoaște ca atare. În vreme ce o viziune artistică abstractă aparține omului care prin spiritualitatea sa se vrea izolat de tot ce este material și concret în lumea din jurul său, față de care își ia o atitudine de detașare.

Iată de ce ideea unui artist despre arta sa depășește granițele nu numai ale operei respective, ce poate reprezenta un moment istoric și social, dar chiar granițele unui grup de opere, ce pot reprezenta arta unui popor. Ușile de la Snagov și cele de la Ochrida reprezintă, prin viziunea artistică ce le este specifică, dincolo de momentul creării lor, o anume gândire ce este astfel proprie, pe de o parte, artiștilor medievali români și respectiv sîrbi-macedoneni, iar pe de altă parte, proprie și altor popoare din Europa occidentală și respectiv din Sud-estul european.

Se distinge, de fapt, prin operele analizate, două tipuri spirituale diferite, unul care « reproduce » în artă lumea înconjurătoare cu care se simte una, altul care-și « reprezintă » această lume de pe poziții voit detașate în raport cu ceea ce-l înconjură.

Fiecăruia dintre aceste tipuri îi sînt specifice anume participări la lumea din jur: o participare activă ca în cazul atitudinii de confundare, corespunzătoare primului tip spiritual, și una pasivă, ca în cazul atitudinii de detașare, ce corespunde celui de-al doilea tip spiritual.

Acest mod diferit de participare l-am surprins încă de la primul contact cu operele, prin dinamismul sau staticul imaginilor ce compun ansamblul sau cel al planurilor ce alcătuiesc o imagine, dar l-am identificat în ritmul ce este propriu și specific fiecăreia dintre opere. Prin ritm noi putem deci stabili atitudinea artistului în fața lumii exterioare, ideea lui despre lume și artă, viziunea lui artistică. Pentru că ritmul este expresia cea mai direct autentică a gândirii artistului, a conținutului operei de artă. Prin el ajungem, fără putință de rătașire, la esența operei, la lumea de idei pe care o poartă și o transmite, cu ajutorul formelor ornamentale, decorația sculptată medievală.

RÉSUMÉ

La confrontation de deux chefs d'œuvre, apparemment de la même famille, — les portes de Snagov et les portes d'Ohrid — a pour but de nous les révéler non seulement du point de vue strictement visuel et décoratif, mais aussi de celui concernant le processus de la réalisation de leur décoration sculptée, impliquant la conception de l'artiste créateur.

L'accès vers l'univers abstrait de la pensée créatrice qu'elles concrétisent est ouvert par le moyen des sensations visuelles. Par elles, par la manière dont, grâce aux impressions reçues, nous pouvons embrasser du regard les œuvres dans leur ensemble, nous découvrons les traits des images visuelles correspondantes, constituant, en définitive, les traits mêmes des œuvres qui nous préoccupent, voire ceux des types d'œuvres auxquels elles appartiennent.

C'est ainsi que l'image offerte par les portes de Snagov nous met en contact, dès le premier abord, avec l'ensemble que nous percevons comme un tout unitaire, indivisible, puisqu'il représente une *image continue, délimitée et dynamique*. Devant les portes d'Ohrid, nous partons d'une *image fragmentée, illimitée et statique*, pour arriver, petit à petit et mentalement, à la compléter. En dépassant la simple impression visuelle et en pénétrant dans l'univers d'évocations qu'elle nous ouvre, nous constatons que les résultats de l'analyse sont identiques à ceux atteints antérieurement, les mêmes traits, mais ayant un sens plus riche.

Une vraie compréhension et une explication des différences entre les portes de Snagov et celles d'Ohrid ne sauraient être possibles qu'en nous situant à un troisième niveau d'investigation, où il n'est plus question d'une accumulation quantitative des données — impressions ou évocations — mais d'un transfert sur le plan des idées matérialisées dans des formes qui provoquent ces impressions et évoquent ces souvenirs. Cette fois le rapport matière-idée est le facteur fondamental qui, dès qu'il est établi, nous conduira à des résultats tout autres que ceux trouvés jusqu'à présent. C'est ainsi qu'à la continuité correspond l'*unicité* de l'existence des deux valeurs, à la délimitation un *rapport équilibré* entre celles-ci, et au dynamisme un *rythme continu, de vague*, de même qu'à la fragmentation correspond un *parallélisme* entre la matière et l'idée, à l'illimité un *déséquilibre* entre celles-ci, et au principe statique un *rythme perpétuel, circulaire*.

La rapport spécifique matière-idée nous transmet, nous met en présence de la pensée de l'artiste, l'idée qu'il a voulu représenter. Par le contenu différent exprimé dans leurs œuvres, les deux artistes représentent deux visions artistiques différentes et opposées — d'un côté une *conception artistique concrète* et de l'autre une *conception abstraite* —, deux attitudes devant le milieu environnant — l'une de fusion, l'autre de *détachement* —, deux types spirituels différents — l'un qui *reproduit* dans l'art l'univers environnant, auquel il se sent attaché, l'autre qui *se représente* cet univers en se situant sur des positions volontairement détachées par rapport à ce qui l'entoure.

Les portes de Snagov et celles d'Ohrid représentent, par la conception artistique qui leur est spécifique, au-delà du moment où elles ont été créées, une certaine manière de penser qui apparaît ainsi propre, d'un côté, aux artistes médiévaux roumains et, respectivement, serbes et macédoniens, mais pouvant caractériser, d'un autre côté, aussi d'autres peuples de l'Europe occidentale et, respectivement, du Sud-Est européen.

VECHI PREOCUPĂRI ROMÂNEȘTI DE ÎNȚIERE ÎN ISTORIA ARTEI EUROPENE

CARMEN GABRIELA DUMITRESCU

Este desigur dificil a vorbi despre istoriografia artei ca despre o disciplină de sine stătătoare în cultura românească din primele decenii ale secolului trecut¹, înainte deci de apariția studiilor erudite de istoria arheologiei și artei întreprinse de Alexandru Odobescu. Începuturile istoriografiei noastre artistice se confundă cu preocuparea, avînd un evident caracter didactic, de a răspîndi sub forme variate cunoștințe elementare privind domeniul artei; este vorba mai ales de articole de popularizare însoțite de reproduceri de monumente și opere celebre, ca și de sumare biografii romanțate ale artiștilor, sau de însemnări cu caracter memorialistic consemnînd printre altele și impresiile lăsate de unele opere de artă. La toate acestea s-au adăugat traduceri și compilații ale unor scrieri în care apar capitole de istoria artei universale. Deși modestă, difuzarea unor asemenea cunoștințe a suplinat lipsa studiilor specializate, arătînd totodată că acestea deveniseră o necesitate pentru cultura românească aflată în plină modernizare în epoca ce a precedat revoluția de la 1848.

Într-o ambianță spirituală ce se resimte încă de contactul cu iluminismul secolului al XVIII-lea, receptarea valorilor clasicismului european ne apare ca o consecință firească. În domeniul artei, orientarea spre neoclasicism din primele decenii ale secolului trecut, evidentă și la noi în arhitectură și pictură, a avut totodată un rol determinant și în configurarea primelor scrieri românești despre artă. Acestea se remarcă prin interesul acordat acelor momente din istoria artei mai apropiate de sensibilitatea epocii și anume antichității clasice și Renașterii. Ca și în literatură, trebuie avută însă în vedere întrepătrunderea unor concepții și curente diferite, asimilarea simultană a unor direcții deosebite ce defineau cultura europeană în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Apropierea de romantism pe care o indică pe plan literar apariția în 1829 a primei traduceri românești a *Meditațiilor* lui Lamartine, datorată lui Eliade Rădulescu, se face simțită și în domeniul artei, care manifestă în egală măsură

¹ Asupra istoriografiei române au fost întreprinse unele cercetări care semnalează și preocupări incipiente de istoriografie artistică, cuprinse în scrierile românești de istorie universală de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și din prima jumătate a secolului al XIX-lea; una dintre primele cercetări în această direcție este comunicarea lui N. Iorga privind *Începuturile istoriei universale la români*, publicată în *Analele Academiei*

Române. Memoriile secțiunii istorice, seria III, tomul XX (1938), p. 83–114. Alte contribuții aduce studiul lui Paul Cernovodeanu, *Préoccupations en matière d'histoire universelle dans l'historiographie roumaine au cours des XVII^e et XVIII^e siècles*, I–IV, în *Revue roumaine d'histoire*, IX (1970), nr. 4, p. 677–697; X (1971), nr. 2, p. 293–312; X (1971), nr. 4, p. 705–728 și XI (1972), nr. 1, p. 53–77.



Fig. 1. — Théodore Géricault, *Pluta Meduzei* (Icoana lumei, 1841).

aspirația de a intra în concordanță cu mișcările artistice contemporane. Dealtfel, generația de la 1848 avea conștiința opoziției între clasic și romantic. În *Vocabular franceso-românesc*, termenul « romantique » este aplicat în mod negativ scriitorilor care « calcă regulile de compunere și de stil așezate de autorii clasici », în timp ce prin « les classiques et les romantiques » se face distincția între « partizanii felului clasic » și aceia ai « felului romantic »².

Aceasta este desigur și semnificația faptului că în paginile primelor publicații periodice românești, printre opere reprezentative pentru diversele tendințe ale artei europene, și-a aflat locul și reproducerea unei picturi ca *Pluta Meduzei* de Géricault (fig. 1)³. Oscilația permanentă între tendințele clasiciste și cele romantice, mai ușor vizibilă pe plan literar, precum și o anumită imprecizie teoretică, caracterizează și începuturile mișcării artistice moderne de la noi. Apropierea între cele două domenii este în parte rezultatul faptului că reprezentanți de seamă ai vieții culturale din acea epocă, ca G. Asachi, Eliade Rădulescu, Gh. Barițiu, sînt totodată cei ce încep a acorda o atenție mai mare artelor plastice și istoriei acestora. Asemenea preocupări, al căror început se reconstituie cu destulă greutate din elemente disparate, au generat și au întreținut apoi interesul pentru popularizarea cunoștințelor de istoria artei, oferind astfel premisele dezvoltării ulterioare a unor studii specializate.

Dorința de a contribui la « luminarea contemporanilor » săi îl determinase pe Dinicu Golescu să publice în 1826, la Buda, *Însemnare a călătoriei mele*⁴. Ca și alți autori ce i-au urmat, printre care I. Codru-Drăgușanu și Nicolae Filimon, Dinicu Golescu este atent la operele de artă pe care are prilejul să le întâlnească în țările apusene. Prin referirile la artă

² *Vocabular franceso-românesc* după cea din urmă ediție a dicționarului de Academie franțuzească, cu adăogire de multe ziceri culese din deosebite dicționare de P. Poenaru, F. Aaron și G. Hill, 1840, II, p. 581; vezi și P. Cornea, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor*

între 1780—1840, București, 1972.

³ *Sfărîmarea corăbiei Meduza*, reproducere după *Pluta Meduzei* de Th. Géricault, în *Icoana lumei*, I (1841), p. 220.

⁴ *Însemnare a călătoriei mele* Constandin Radovici din Golești făcută în anul 1826, Buda, 1826.



Fig. 2. — Rafael, *Bindo Altoviti*, National-Gallery, Washington. Când Dinicu Golescu a vizitat Pinacoteca din München, tabloul, care se afla atunci în acest muzeu, trecea drept un autoportret al artistului.

pe care le cuprinde, scrierea lui Golescu este o dovadă concludentă a nevoii de modernizare ce se făcea simțită și în viața artistică românească din acel moment. Autorul este obligat să precizeze în repetate rânduri conținutul unor termeni folosiți ca neologisme, precum: « arhitecton », « statue » etc. sau, neavînd la dispoziție termeni adecvați, să folosească « icoană », « chip », « cadră » pentru tablou sau portret, « scobit » și « scobitor în piatră » pentru sculptat și sculptor, « scosuri » pentru basoreliefuluri. În acest stadiu, interesul lui Dinicu Golescu pentru consemnarea unor aspecte artistice dintre cele mai variate, de la arta grădinilor și arhitectură pînă la miniatură și arte decorative, apare cu atît mai demn de a fi relevat. Atitudinea călătorului este marcată aproape totdeauna de curiozitate și de uimire în fața performanțelor artistice atinse de maeștrii artei universale, ale căror opere le admiră în galeriile din Viena și München. Receptiv în primul rînd la subiectul operei de artă și la caracterul ei mimetic, autorul *Însemnărilor* nu se ocupă de artiști, dintre care amintește doar pe « Rafail cel vestit » (fig. 2) și pe « vrednicul de laudă și pomenire » Canova⁵. Un singur criteriu

⁵ Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele Constandin Radovici din Golești în anul 1826*, București, 1971, p. 153.

stă la baza aprecierilor sale asupra picturii, numai tablourile « mai deosebite în asemuire » pârîndu-i-se demne de a fi amintite. În fața unei picturi din galeria Belvedere, reprezentînd-o pe Maria Magdalena, « tot omul rămîne înlemnit »⁶, iar un portret de Samuel van Hoogstraeten i se pare atît de veridic încît nu numai « orice trecător îl va socoti de viu și i se va închina », dar « chiar zugravii ar păți această înșelăciune »⁷. Mult mai interesant și în același timp semnificativ pentru preferințele lui Golescu este faptul că acesta amintește opere ale unora dintre cei mai importanți artiști, chiar dacă nu le menționează numele. Astfel, în galeria de la München îi rețin atenția pe lîngă opere de Rafael⁸ sau Claude

Lorrain⁹, mai ales cele ale lui Rubens. Șapte dintre tablourile asupra cărora se oprește Golescu corespund prin descriere cu unele dintre pînzele celebrului pictor baroc: *Moartea lui Seneca*, *Judecata din urmă*, *Căderea îngerilor* (fig. 5), *Infantele Don Ferdinand*, *fratele regelui Filip al IV-lea*, *Lupta amazoanelor* (fig. 6), *Uciderea pruncilor* (fig. 7) și *Iisus și păcătoasa pocăită*¹⁰.

Un alt călător român prin țările Europei, ardeleanul Ion Codru-Drăgușanu, în scrisorile date între 1835 și 1843, publicate la Sibiu în 1863, sub titlul *Călătoriile unui român ardelean în țară și străinătate* (1835—1844) (*Peregrinul transilvan*), se arată de asemenea atras de operele de artă. Pe lîngă notații referitoare la arhitectura, sculptura și pictura mai multor epoci, în cartea sa apar adesea termeni ce denotă cunoștințe mai sistematice. Autorul recurge la denumiri ca fronton, capitel, coloană, colonadă, basorelief, și emite chiar modeste judecăți. Astfel, sculptura antică exprimă « idealul perfecției », iar unele capodopere ale artiștilor greci, ca *Hercule Farnese* și *Apolo din Belvedere*, reprezintă « neimitabile modele » ale « adevăratului frumos care se produce, nu prin natură, ci prin geniul artistic ». Columna lui Traian i se pare « memorabilă prin proporții, formă și sculptură ». Monumentele arhitectonice sînt prezentate cu caracteristicile lor stilistice, amintindu-se de « stilul grecesc antic », de acela « bizantin » sau de « stilul ogival » al

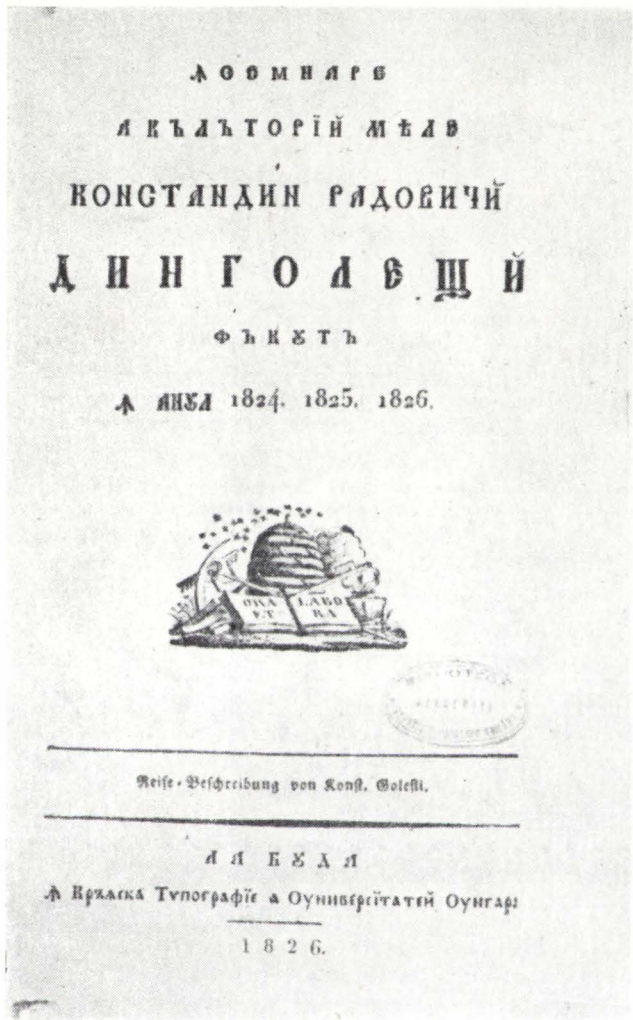


Fig. 3. — Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele*, Buda, 1826. Pagina de titlu.

« trufașelor temple gotice », dintre care Drăgușanu apreciază în special « mareașă » catedrală din Strasburg.

⁶ În galeria Belvedere existau la acea dată mai multe tablouri în care era înfățișată Maria Magdalena, cf. *Führer durch die Gemälde-Galerie*, Wien, 1892, I, nr. 18, 78, 286, 349, 439, 515, 602, 632, 958, 1158.

⁷ Este vorba, probabil, de tabloul *Bărbat la fereastră* de Samuel van Hoogstraeten, a cărui descriere corespunde cu aceea făcută de Golescu: *Führer*, ed. cit., nr. 1002: « Samuel van Hoogstraeten, *Der Mann am Fenster*. Der graubärtige Alte steckt den mit einer Pelzmütze bedeckten Kopf aus dem Fenster heraus und sieht den Beschauer an ».

⁸ Golescu se referea la *Portretul lui Bindo Altoviti* (în prezent la National Gallery, Washington), aflat la acea dată în galeria din München, unde a trecut un timp drept autoportretul lui Rafael; cf. *Les Musées d'Allemagne et de Russie. Guide et memento de l'artiste et du voyageur...* par Louis Viardot, Paris, 1844, p. 115—116. Vezi și *Tutta la pittura di Raffaello*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, 1956, I, *Quadri*, 114.

⁹ Un alt tablou menționat de Golescu, *Apunerea soarelui ce se vede după dărîmăturile palatului împărătesc*



Fig. 4. — Anonim român, începutul secolului al XIX-lea, Portretul lui Dinicu Golescu (După *Însemnare a călătoriei mele*, ed. Nerva Hodoș, 1910).

Interesantă apare de asemenea diferențierea monumentelor arhitectonice « grecești sau bizantine », care « uneori ți se par prea cochete », de arhitectura « afară din Italia », ce exprimă, după părerea autorului, un « caracter aspru, mai sever, cu atât mai impunător ». Asemenea observații, denotînd contactul direct cu opere de artă, sînt semnificative nu numai pentru sfera de cultură a autorului, dar și prin eco-ul pe care îl puteau avea printre cititorii destul de puțin inițiați în artă din acea vreme. În perioada următoare, preocupările pentru familiarizarea publicului cu asemenea cunoștințe capătă amploare odată cu dezvoltarea presei. *Curierul românesc* al lui Eliade Rădulescu, apoi *Icoana lumii* și *Albina românească* răspîndesc deseori informații referitoare la artă.

de la Roma (Însemnări, ed. cit., p. 152), este probabil un peisaj de Claude Lorrain. Vezi *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, <1884>, la nr. 1326: « Idylische Landschaft bei untergehender Sonne. Vorn am Flusse unterhalten sich Hirt und Hirtinnen mit Musik, während eine Herde durch das Wasser nach dem jenseitigen

Ufer zieht, wo im Schatten dichter Laubbäume die Überreste eines korinthischen Tempels stehen ».

¹⁰ Dinicu Golescu, *op. cit.*, ed. cit., p. 153. Pentru identificare vezi *Katalog der Gemälde-Sammlung...*, <1884>, la nr. 724, 738, 736, 789, 742, 757.



Fig. 5. — P.P. Rubens, *Căderea îngerilor*, München, Alte Pinakothek.

Rolul lui G. Asachi, admirator al antichității clasice și al Renașterii, este evident în orientarea imprimată publicațiilor sale. În acestea apar cu regularitate imagini comentate ale unor opere celebre ilustrând evoluția stilurilor din antichitate pînă în epoca modernă și punînd în circulație noțiuni elementare de istoria artei. Grigore Platon, unul dintre primii elevi ai Academiei Mihăilene, unde studiase filozofia, aduce în articolele sale publicate în *Icoana lumii* o contribuție dintre cele mai însemnate în această direcție¹¹. Deși ar putea trece drept un adept al romantismului atunci cînd se arată receptiv față de « stilul gotic » și « podoabele » acestuia în descrierea catedralei din Milano¹² (fig. 10) — pe care o

¹¹ În anii 1836 și 1837, Gr. Platon este menționat printre studenții în filozofie ai Academiei Mihăilene. În 1837–1838 este repetitor la școala normală de la Trei-Ierarhi, în 1838 este amintit printre « profesorii și supleanții » din Iași, iar în anii următori figurează ca profesor la Bacău. Cf. V.A. Ure-

chia, *Istoria școalelor de la 1800 la 1864*, București, 1892, vol. I, p. 332, 373, 380; vol. II, p. 54, 175, 221, 260.

¹² Gr. P<laton>, *Catedrala din Milano*, în *Icoana lumii*, I (1841), p. 354–356.



Fig. 6. — P.P. Rubens, *Lupta amazoanelor*, München, Alte Pinakothek.



Fig. 7. — P.P. Rubens, *Uciderea pruncilor*, München, Alte Pinakothek.

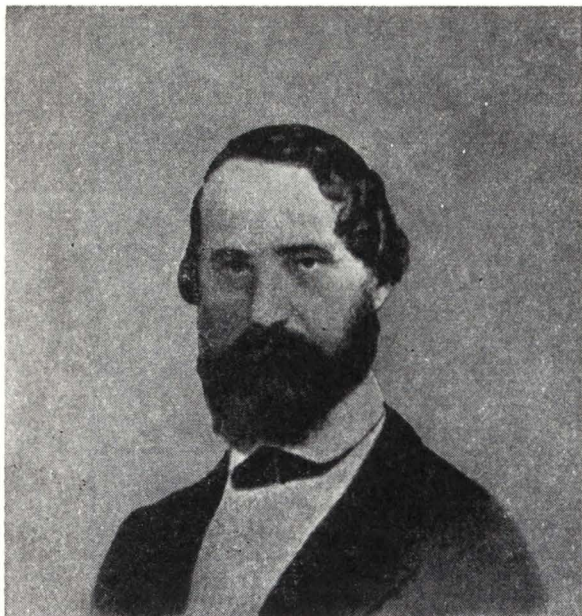


Fig. 8. — I. Codru-Drăgușanu. După Călătoriile unui român ardelean în țară și în străinătate, 1910.

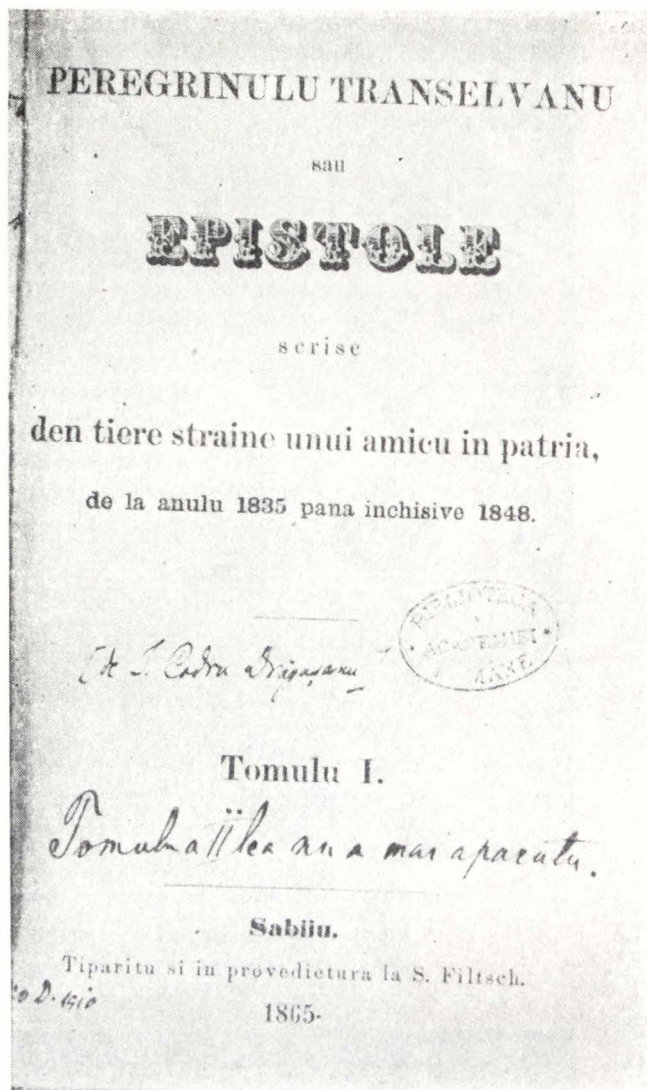


Fig. 9. — I. Codru-Drăgușanu, *Peregrinul transilvan*, 1865. Pagina de titlu.

consideră « cel mai frumos monument al veacului de mijloc », demn de a « rivaliza în mărimă și podoabe » cu o operă a Renașterii ca Sfântul Petru din Roma — Grigore Platon prețuiește în egală măsură Renașterea, barocul sau neoclasicismul. Astfel, în articolul *Biserica Maria de la Salute în Veneția*, publicat în *Icoana lumii* în 1841, găsește prilejul de a vorbi despre « epocile cele strălucite a unui Paolo Veronese, Tiziano, Palma, Carpaccio, Giorgione, Tintoretto, Da Vinci, Palladio și Sansovino », ca și despre « stelele gemene » Michelangelo și Rafael, « ce au pus tuturor lucrurilor ce au făcut netăgăduita stemă a măririi și a frumuseții »¹³. Caracterul eclectic al orientării sale îl determină să-și îndrepte atenția în aceeași perioadă și asupra unuia dintre monumentele tipice pentru barocul târziu, Karlskirche din Viena (fig. 11), realizat după planul « vestitului » arhitect Fischer von Erlach și « zugrăvită de vestitul J. M. Rottmayr »¹⁴.

În articolul *Gliptoteca din München* (fig. 12) apărut în *Icoana lumii* în 1841, același autor descrie « preafrumoasa zidire » neoclasică, opera tot atât de « vestitului » arhitect Leo von Klenze, menționând totodată colecțiile de antichități adăpostite aici, precum și

¹³ *Icoana lumii*, I (1841), p. 72.

¹⁴ *Biserica Sf. Carol la Viena*, în *Icoana lumii*, I (1840), p. 101—102. Biserica a fost începută în 1716 după planurile lui Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656—

1723) și terminată în 1737. Din 1723, lucrările au continuat sub conducerea fiului său Josef Emanuel (1693—1742). Decorația murală a fost executată de către Johann Michael Rottmayr (1654—1730) între 1726 și 1730.

Fig. 10. — Domul din Milano (*Icoana lumii*, 1841).

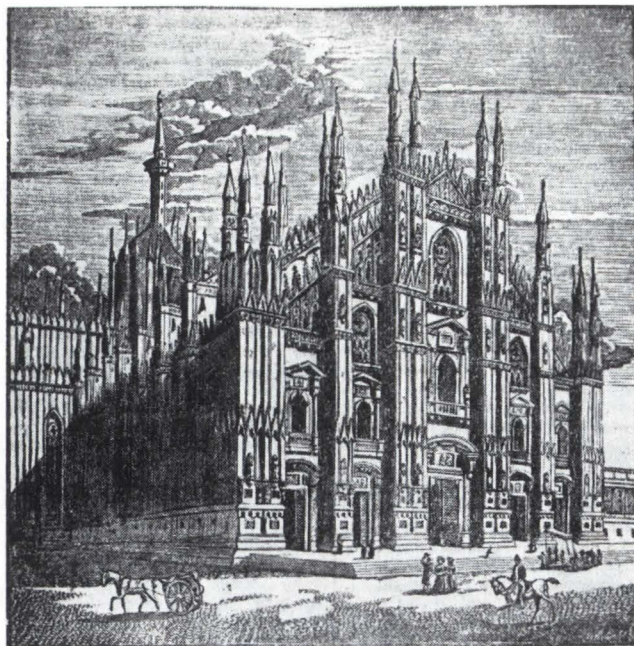


Fig. 11. — Karlskirche, Viena (*Icoana lumii*, 1840).

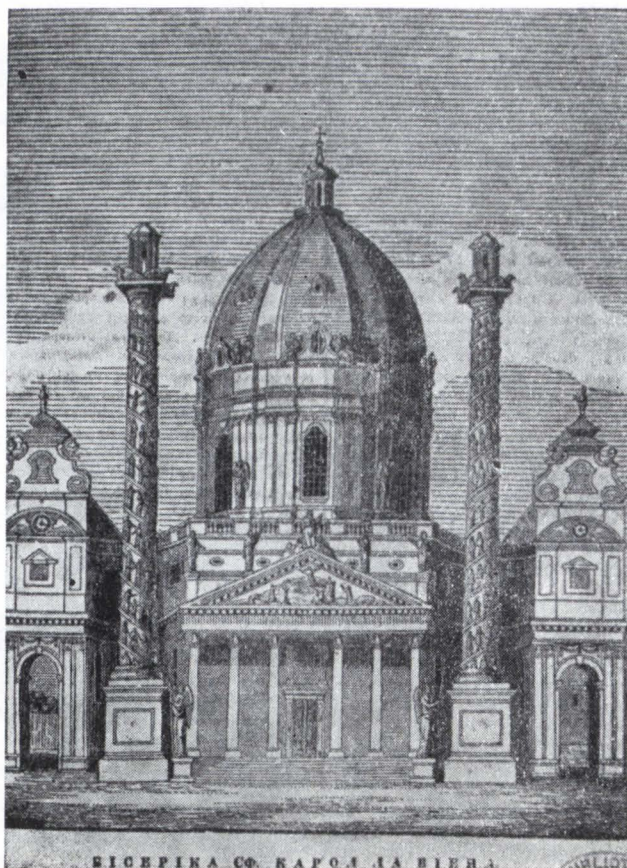




Fig. 12. — Gliptoteca din München (*Icoana lumii*, 1841).

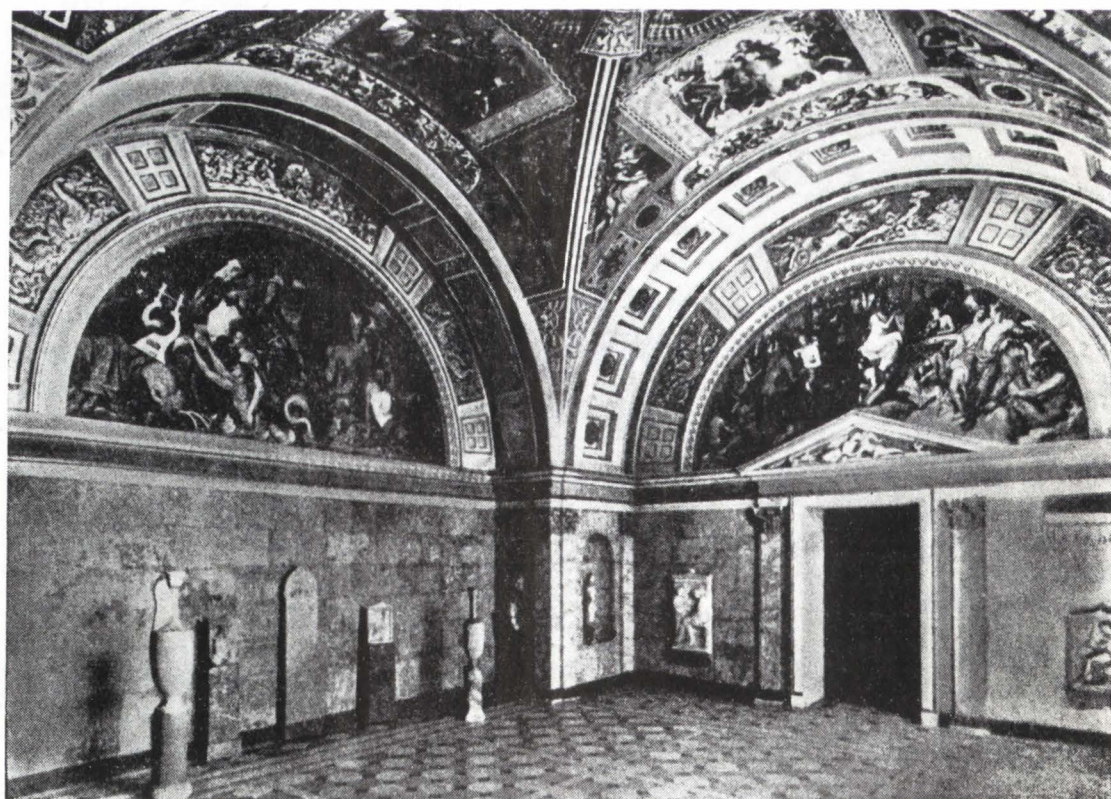
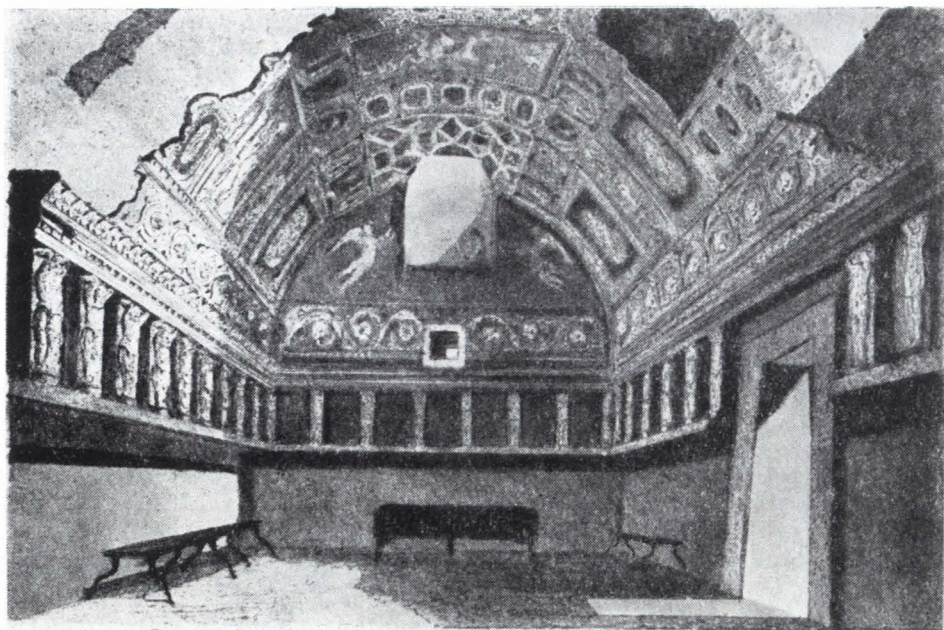


Fig. 13. — Peter Cornelius, picturi din « Sala zeilor », Gliptoteca din München.

Fig. 14. — Laocoon și fiii
săi (*Icoana lumiei*, 1841).



Fig. 15. — Sala băilor la
Pompei (*Icoana lumiei*,
1846).



« cele mai frumoase cadre zugrăvite de Cornelius (fig. 13), Zimmermann și Schlotthauer, ce decorează sala eroilor »¹⁵. Un alt monument al neoclasicismului german, Walhala, construit de asemenea de Leo von Klenze, între 1830 și 1842, este prezentat de Gr. Platon ca o creație de seamă a arhitecturii moderne. Autorul admiră mai ales cele « 52 coloane colosale de ordinul doric », stilul antic reînviat și prețuit de neoclasici¹⁶. Din aceeași perspectivă neoclasică este comentată o celebră operă a antichității, *Laocoon* (fig. 14)¹⁷. Pe lângă unele informații în legătură cu istoricul acestui grup statuar, Gr. Platon descrie atitudinea personajelor reprezentate, făcînd aluzie la interpretarea lui Winckelmann atunci cînd remarcă faptul că « statua lui Laocoon înfățișează un bărbat foarte puternic, care după mușcătura unui șarpe nu arată așa multă împotrivire, ci numai deznădăjduire ». Dealtfel, în încheiere, autorul însuși subliniază că « patru autori germani, Winckelmann, Lessing, Herder și Goethe au descris prea frumos această grupă a lui Lao-



Fig. 16. — Ruinele Palmirei (*Icoana lumii*, 1846).

¹⁵ *Gliptoteca din München (Capitala Bavariei)*, în *Icoana lumii*, I (1841), p. 227–228. Frescele executate de Peter Cornelius (1783–1867) în colaborare cu Clemens von Zimmermann (1788–1869) și Joseph Schlotthauer (1789–1869) decorează sălile de festivități ale gliptotecii, cunoscute sub numele de « sala zeilor » și « sala troiană », datorită scenelor mitologice reprezentate în interiorul lor. Picturile din prima sală au fost executate de Cornelius, Zimmermann, Schlotthauer, Hess și Sipmann între 1820 și 1826,

iar cele din a doua sală de Cornelius, Zimmermann, Schlotthauer, Eberle și Neureuther, fiind începute în 1827 și terminate în 1830. Între 1829 și 1830 aceiași trei pictori au executat frescele din vestibulul care leagă cele două săli amintite. În « sala eroilor », de care amintește Gr. Platon, se aflau sculpturi antice. Picturile au fost distruse odată cu gliptoteca, în timpul celui de-al doilea război mondial.

¹⁶ *Walhala*, în *Icoana lumii*, I (1841), p. 317.

¹⁷ *Laocoon și fiii săi*, în *Icoana lumii*, I (1841), p. 285–286.

Fig. 17. — Catedrala din Speier
(Icoana lumii, 1840).

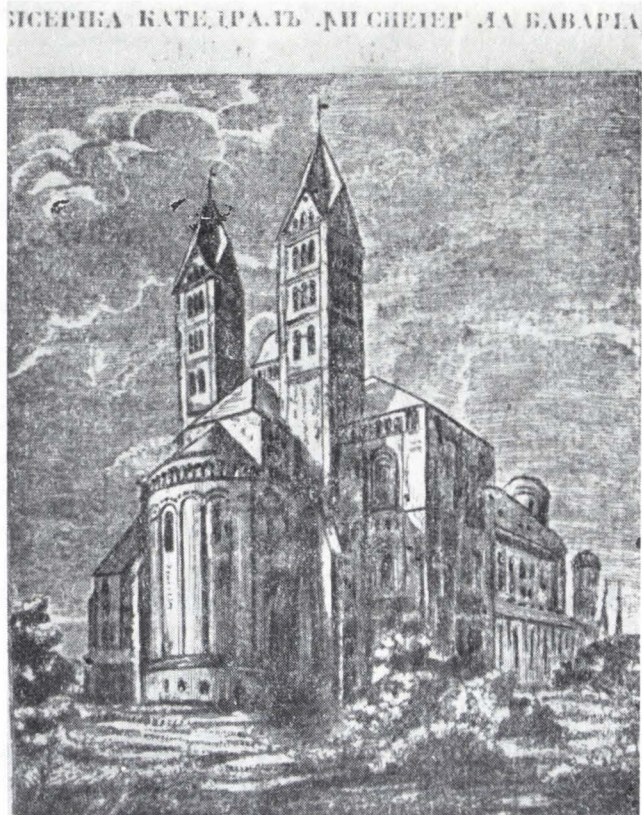


Fig. 18. — Rafael, « La Belle jardinière »,
Luvru (Icoana lumii, 1841).

coon»¹⁸. Alte monumente de artă ale antichității, printre care cele scoase la lumină în urma descoperirilor arheologice de la Pompei (fig. 15), în 1748, sau ruinele Palmirei (fig. 16), publicate de Wood în 1753, apar reproduse în *Icoana lumii*, completând imaginea fragmentară pe care o puteau avea cititorii români despre sursele neoclasicismului, apariția lor fiind totodată expresia interesului pentru antichitatea clasică întreținut de acest curent¹⁹ și în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

Alte imagini însoțite de comentarii, apărute în aceeași vreme în publicația lui Asachi, par a exprima o atitudine diferită. Este vorba de cele reprezentând monumente medievale. Acest fapt este semnificativ pentru spiritul romantic manifestat în cultura românească a epocii, în care-și află ecoul redescoperirea evului mediu și în special a catedralelor sale gotice.

Numeroasele precizări în legătură cu stilurile arhitectonice dovedesc că scrierile de istoria artei apărute după 1800 aveau un răsunet însemnat la noi, termenii preluați fiind însă folosiți într-o formă confuză. Astfel, un monument de arhitectură romanică, cum este catedrala din Speier (fig. 17), este considerat a fi de « stilul italian și bizantin sau grecesc »²⁰; de asemenea nu apare clară deosebirea romanicului de stilul « bizantin », la care se referă Samuil Botezat, într-un articol despre biserica Sfântului Mormint; tot acesta amintește de « gustul gotic sau arabic », părînd a le confunda²¹.

În articolul *Catedrala de la Mainz*, un autor care semnează I.M...o identifică în același fel stilul romanic cu « stilul bizantinesc », în timp ce goticul este numit stilul « vechi german »²².

Preocupările de istoria artei universale nu se limitează în această perioadă numai la monumentele arhitectonice; artiștii celebri și operele lor inspiră articole în care sînt accentuate în special amănuntele biografice cu caracter anecdotic, amintind uneori modelul pe care-l ofereau *Viețile* lui Vasari. Samuil S. Botezat, profesor de limba germană și director la școala de fete din Iași, publica în 1841 articolul *Madona (Maica Domnului) zugrăvită de Rafael*, însoțit și de reproducerea gravată a tabloului « *La Belle jardinière* » de la Luvru (fig. 18), articol în care se găsesc pasaje referitoare la viața și opera celebrului pictor ce reproduc sau rezumă fragmente din scrierea lui Vasari²³.

Cîteva ani mai tîrziu, Ion Ionescu de la Brad, întors de la studiile urmate la Universitatea și la Conservatorul de arte și meserii din Paris și numit din 1846 profesor la Academia Mihăileană, semna în *Albina românească* articolul *Pictorii greci și romani (italieni)*, în care se oprea asupra unor nume celebre din antichitatea greacă și Renașterea italiană²⁴; întîlnim astfel fragmente referitoare la întîmplări din viața pictorilor greci Zeuxis, Parrhasios și Apelles, a căror sursă se află în *Istoria naturală* a lui Pliniu cel Bătrîn. Renașterea italiană este prezentată în același mod; semnificativ este însă interesul acordat pictorilor din Renașterea tîrzie, în cadrul căreia apar elemente ale barocului. Astfel, după ce amintește de Giotto, « cel mai mare pictor al veacului său », de Leonardo, Michelangelo și Rafael, ce și-au disputat « gloriosul titlu de Prințul artelor », Ion Ionescu insistă asupra lui Domenichino, « cel mai strălucit din toți elevii lui Carraccio », precum și asupra lui Guercino, denumit « magul pictu-

¹⁸ Cf. descrierea lui Winckelmann ...dieser Schmerz <...> äussert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei <...> Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen <...> (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, in *Winckelmann's Werke*, Dresda, 1808, vol. I, p. 32). Vezi și Lessing, *Laocoon — sau despre limitele picturii și ale poeziei*. Trad. Lucian Blaga, București, 1971, p. 11—16; Goethe, *Über Laocoon* (1797), in *Werke*, ed. Heinrich Kurz, XII, p. 171—180; J.G. Herder, *Kritische Woelder* (1769).

¹⁹ *Calea mormintelor la Pompei*, ilustrație apărută în

Icoana lumii, II (1846), între paginile 304 și 305; *Sala băilor la Pompei*, ilustrație în *Icoana lumii*, II (1846), între paginile 312 și 313; *Veduta ruinelor Palmirei*, ilustrație în *Icoana lumii*, II (1846), p. 196.

²⁰ *Catedrala din Speier*, în *Icoana lumii*, I (1840), p. 30.

²¹ S.S. B<otezat>, *Lăuntrul Bisericei Sf. Mormint*, în *Icoana lumii*, I (1841), p. 406.

²² I.M...o, *Catedrala de la Mainz*, în *Icoana lumii*, I (1840), p. 91—93.

²³ S.S. B<otezat>, *Madona (Maica Domnului) zugrăvită de Rafael*, în *Icoana lumii*, I (1841), p. 311—312, 315.

²⁴ I. Ionescu, *Pictorii greci și romani (italieni)*, în *Albina românească*, XIX (1847), p. 78—80, 83—84.

rii în Italia» din pricina reliefulor «foarte scoase afară» ale figurilor sale. Atenția autorului este de asemenea reținută de Guido Reni, pictor «faimos» ale cărui «capodopere» știuse a le prețui și românul Lemeni, aflat la studii la Roma, acesta fiind autorul unei copii după *Arhanghelul Mihail*, menționată în articol ca aflându-se în palatul domnesc din Iași. Un alt pictor al epocii baroce, Salvator Rosa, îi reține atenția prin «viața romantică» și «verva talentului său poetic», ce-i sînt revelate, după cum arată el însuși, de «romanul ce a făcut Lady Morgan asupra acestui om extraordinar», roman a cărui lectură îi trezise un «sentiment sublim»²⁵.

Inițiative similare privind răspîndirea cunoștințelor de istoria artei universale se întîlnesc și în publicațiile ce apăreau în Transilvania în aceeași vreme. Astfel, doctorul Pavel Vasici publica în 1853 în *Telegraful român* din Sibiu, al cărui redactor era, articolul *Artele sau măiestriile cele frumoase*²⁶. Alături de poezie și muzică, Vasici se ocupă în acest articol și de artele plastice, făcînd referiri sumare la istoria stilurilor, dintre care amintește stilul «bizantin» al bisericilor Sf. Sofia din Constantinopol și San Marco din Veneția, ca și pe cel «gotic», considerîndu-l însă creat de germani, «după modelul străbunilor, al goților». Noțiunile de periodizare a istoriei artei de care dispune Vasici sînt încă destul de neclare. Astfel, stilul gotic ar fi fost cuprins între secolele al XIII-lea și al XVII-lea, cînd începu «a se da uitării» și în locul său arhitectii «se reîntoarseră la stilul antic». Vasici se referă probabil la Renaștere, pe care o știează însă prea tîrziu.

Cu mult mai bine informat, Gheorghe Barițiu comentează și el în notele sale de călătorie monumente arhitectonice și opere de artă celebre pe care le admirase în orașele Apusului. În *Raritățile Vienei*, articol publicat în *Foaie pentru minte, inimă și literatură* în 1858, el amintește de «nenumăratele ocauri care se dau la tot pasul de a cunoaște și a distinge măcar pe deasupra diferitele stiluri arhitectonice, precum stilul antic elin (de trei feluri), stilul roman antic, stilul bizantin, gotic, italian, iezuistic ș.a.». Este remarcabilă prețuirea arătată evului mediu, domul Sf. Ștefan din Viena, construit «în cel mai curat stil gotic» oferindu-i prilejul de a-și exprima părerea că «pentru un secol în care totul a putut să fie barbar <...> arhitectura și toate meseriile subordonate <...> sculptura, zugrăvia <...> au stat pe o treaptă insuficientă de tot respectul»²⁷.

Preocupări mai sistematice pentru arte și istoria lor dovediseră în aceeași perioadă unii dintre promotorii vieții culturale din Țara Românească, activitatea lui Eliade Rădulescu și a altor intelectuali din jurul său, ca pictorul I. D. Negulici și Ion Voinescu II, fiind vrednică de atenție și în această privință. Eliade Rădulescu, care sublinia utilitatea cunoașterii teoriei picturii și sculpturii ca element al unei educații artistice complexe, avea în vedere și inițierea în artele plastice, după cum atestă programul său de traduceri, inspirat în cea mai mare parte, precum se știe, de planul bibliotecii universale a lui Aimé Martin²⁸. Printre autorii pe care poetul îi propunea pentru a fi traduși se numără și cîțiva dintre întemeietorii istoriografiei și criticii de artă: Winckelmann cu *Geschichte der Kunst des Altertums*, Lessing cu al său *Laocoon* și Luigi Lanzi cu *Storia pittorica dell'Italia*, la care se adăugau și opere cu un caracter mai general ca *Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Johann Georg Sulzer; pentru arhitectură erau prevăzute sinteze ca *Geschichte der Baukunst vom frühesten Altertume bis in die neuere Zeit* (1827) de Ch. Stieglitz și *Geschichte der Baukunst bei den Alten* (1820–1827) de Aloys Hirt.

²⁵ Scrierea la care se referă Ion Ionescu este *The Life and Times of Salvator Rosa*, de Lady Sidney Owenson Morgan, 2 volume, Paris, 1824, ce a apărut în același an și în traducere franceză, cu titlul *Mémoires sur la vie et le siècle de Salvator Rosa* par Mme Sobry et par M. Vezi și Benedetto Croce, *Salvator Rosa*, în *Saggi sopra la letteratura italiana del Seicento*, Bari, 1948, p. 293–334.

²⁶ Loc. cit., I (1853), p. 133–134, 137–138, 141–142, 145–146, 149–150, 153–154, 157.

²⁷ Loc. cit., XXI (1858), nr. 22, p. 130–131, nr. 23, p. 134–136.

²⁸ Cf. D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu*, București, 1935, p. 123. Prospectul lui Aimé Martin a apărut în 1837: *Introduction au Panthéon littéraire. Plan d'une bibliothèque universelle. Études des livres qui peuvent servir à l'histoire littéraire et philosophique du genre humain, suivi du catalogue des chefs-d'œuvre de toutes les langues et des ouvrages originaux de tous les peuples*.

O contribuție remarcabilă reprezintă apariția în 1841 a *Tablelor istorice*²⁹, traduse după o lucrare de Karl Eduard Vehse, istoric german cunoscut atît prin scrierile sale, cît și prin cursurile libere asupra istoriei politice, literare și artistice, inițiate la Dresda și care se bucurau de o mare popularitate. Traducerea este opera lui Ion Voinescu II, colaborator apropiat al lui N. Bălcescu și fost secretar, alături de acesta, al «Asociației literare a României», întemeiată în 1845. Activitatea sa ca traducător al unor opere literare, în special al unor comedii de Molière, este cunoscută. Alegerea unei scrieri istorice s-ar putea să fi fost sugerată de N. Bălcescu, căruia i se atribuie chiar o parte a *Tablelor istorice* și anume suplimentul referitor la istoria și cultura Principatelor române³⁰. Traducerea, la care Voinescu menționează că a fost ajutat de unii dintre prietenii săi și de «încă un cunosător al limbii nemțești»³¹, a fost apreciată călduros și recomandată în momentul apariției ca un «uvraj clasic»³², considerîndu-se că «tipografiile românești nu au produs pînă acum o carte mai folositoare pentru cultura nației, nici mai frumoasă în privirea tiparului»³³. Ea a apărut în fascicule, cel puțin prima parte fiind gata în 1841. În 1844 era anunțată din nou, cu prilejul apariției altor fascicule sau a unei reeditări³⁴. Cea de-a doua parte a acestei scrieri, *Tablele culturii*, cuprindea și istoria artei (arhitectura, pictura, sculptura) din antichitate pînă în 1833. Numărul cunoștințelor puse în circulație prin această informată și serioasă lucrare de popularizare este remarcabil față de stadiul incipient în care se afla acest domeniu în cultura noastră. Lucrarea lui Vehse, deși concepută sub forma unei scheme, oferă o privire succintă asupra evoluției artelor în timp și spațiu, prezentate concomitent. Recurgînd la texte clasice ale istoriei artei (Vasari, Bellori, Winckelmann, Lanzi, Cicognara etc.), *Tablele culturii* nu sînt numai o simplă succesiune de date istorice, ci implică și preocupări de periodizare și de istoria stilurilor.

Concepția lui Vehse se bazează pe ideea tradițională a evoluției artei, cu epoci de apariție, înflorire și decădere. În cadrul acestei scheme generale se introduc subdiviziuni mai nuanțate, ajungîndu-se în cazul arhitecturii, de pildă, la precizarea cronologică a evoluției stilurilor, definite în funcție de formele constructive caracteristice fiecăruia. Elementul tipic al «arhitecturii vechi creștinești» ar fi astfel «arcul semicerc», al celei maure «arcul în formă de potcoavă», al celei «nemțești sau gotice» «arcul ascuțit» etc. Acest mod de a vedea istoria artei în funcție de apariția și evoluția unor forme specifice pare sugerat de *Histoire de l'art par les monuments* a lui Seroux d'Agincourt, scriere pe care Vehse o citează³⁵. Introducerea acestui punct de vedere în cultura românească a vremii constituie o interesantă noutate față de accepțiunea improprie și vetustă ce era acordată termenilor de istoria artei în publicațiile noastre din acel timp. Astfel, pentru autorii *Vocabularului franceso-romănesc* din 1840 gotic este ceea ce «vine de la goți», «făcut după imitația goților», împrumutînd prin extensiune și sensul mai general de vechi «care nu este după modă»³⁶. *Tablele* lui Vehse pun în circulație o concepție mai evoluată asupra goticului, înțeles și prezentat ca stil istoric, ajungîndu-se astfel a se vorbi despre «frumoasele coloane subțiri

²⁹ *Tafeln der Geschichte. Die Hauptmomente der äussern politischen Verhältnisse und des innern geistigen Entwicklungsgangs der Völker und Staaten alter und neuer Welt. In chronologischer und ethnographischer Ordnung von Dr. Eduard Vehse, Königl. sächsischem Archivar. 60 Tafeln auf Doppelfolienblättern. Abtheilung I. Politische Geschichte: 36 Tafeln. Abtheilung II. Cultur-Geschichte: 24 Tafeln. Dresden, 1834.* A apărut în românește sub titlul *Table istorice. Întîmplările principale a relațiilor politicești din afară și a cursului dezvoltării noroadelor și a staturilor lumii vechi și noi în rînduiala lor cronologică*, de Dr. Eduard Vehse c. «crăiesc» archivar din Saxonnia. *Despărțirea I. Istoria politică. Despărțirea II. Istoria culturii*. București, 1841, Tip. Friederich Valbaum.

³⁰ Vezi N. Bălcescu, *Opere*, I, *Scrieri istorice, politice și economice, 1844—1847*, ed. critică de G. Zane și Elena G. Zane, București, 1974, p. 304—324.

³¹ *Table istorice...*, p. 3.

³² *Bibliografie românească. Prospect pentru Table de istorie*

de Dr. Eduard Vehse. Arhivar din Saxonnia: traduse din limba nemțescă în București, la Valbaum, în *Albina românească*, XII (1841), p. 131—132.

³³ *Bibliografie românească*, în *Albina românească*, XII (1841), p. 203.

³⁴ Cf. *Curierul românesc*, XVI (1844), p. 127—128; *Propășirea*, I (1844), p. 112.

³⁵ Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au V-e siècle jusqu'à son renouvellement au XV-e siècle*, 6 vol., Paris, 1808—1823.

³⁶ P. Poenaru, F. Aaron și G. Hill, *Vocabular franceso-romănesc...*, 1840, s.v. «gothique». Pentru precizarea sursei literare ale accepției negative în care este folosit termenul „gotic”, ca și pentru clarificarea principalelor momente ale constituirii acestuia într-un concept al istoriografiei artistice, vezi Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960, p. 235—414, 417—488.



Fig. 19. — Ion Voinescu II. După o gravură contemporană (Cabinetul de stampe al B.A.R.S.R.).

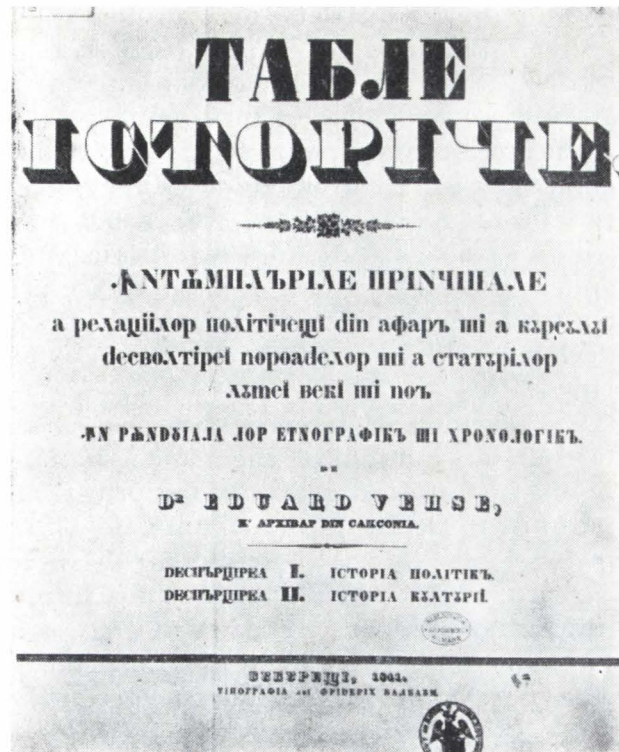


Fig. 20. — Table istorice de K. E. Vehse, traducere de I. Voinescu II. Pagina de titlu.

ale acestei arhitecturi», despre «caracterul ei nemțesc» și chiar despre sentimentul ei «romantic».

Evul mediu rămâne totuși pentru Vehse o epocă de «decădere» după antichitatea clasică, reînviată de oamenii Renașterii. Dintre precursorii acesteia nu lipsește Cimabue, «tatăl zugrăvelii nouă», momentul de maximă înflorire fiind reprezentat prin Rafael, caracterizat drept «cel mai mare zugrav al vremii noi». Michelangelo, deși «duh nalt, cuprinzător, măreț și iute», nu e lipsit însă de «voință arbitrară» în efortul său de a exprima «puternicul». Manierismul este văzut ca un fenomen negativ, mai ales în opera lui Parmigianino, în care atinge «cel mai înalt grad». Termenul folosit de traducător este «manierat» pentru germanul «manieriert».

Noțiunea de manierism, în sensul interpretării căutate a formelor, nu lipsea nici autorilor *Vocabularului* din 1840, care vorbesc și ei de «manieră», înțelegând prin aceasta «afecție», «migălire». Manierist este definit «zugravul» care «în lucrările sale nu imitează simplitatea naturii»³⁷. Mai interesantă este apariția numelui lui Caravaggio, «căpetenia naturaliștilor în opoziție cu idealistii», menționat în *Tablele* lui Vehse alături de cei trei Carracci care au încercat «a restaura prin eclectism» arta decăzută prin stilul «manierat» al epigonilor marilor maeștri ai Renașterii. Aprecierea negativă a momentului ce a urmat Renașterii se face aici din perspectiva neoclasicismului. Aceeași îndepărtare de idealul măsurii, echilibrului și fidelității față de natură este relevată de altfel și ca o caracteristică a perioadelor desemnate în prezent în mod mai diferențiat prin termenii de baroc și rococo. Ideea «decadenței» artei, formulată încă din secolul al XVII-lea, fusese accentuată mai ales în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, pe măsură ce se conturau mentalitatea și gustul neoclasic. Semnificația acordată de Vehse barocului este negativă. Termenul de baroc, echivalent la începutul secolului al XVIII-lea cu acela de bizar, extravagant, neregulat, fusese aplicat la artă în scrierile lor de Quatremère de Quincy și Milizia, care considerau gustul baroc în arhi-

³⁷ Ibidem, s.v. «manière».

tecură drept superlativ al bizarului, abuz, exces³⁸. *Vocabularul franceso-românesc* amintit oferea, după modelul dicționarului Academiei franceze, aceeași explicație pentru termenul « baroque », tradus prin « ciudat, pocit, neregulat »³⁹. Deși nu folosește denumirea de baroc, autorul *Tablelor culturii* nu-i omite pe reprezentanții principali ai acestei tendințe în arhitectură și sculptură, Borromini și Bernini, caracterizați în virtutea unei concepții identice cu aceea a lui Quatremère de Quincy, primul drept « bizar și fără stil », iar cel de-al doilea ca « duh strălucit, înfocat, însă curînd desfrînat în arta lui », ce « părăsește cu totul temeiul solid al plasticii, cercînd a transporta asupra-i stilul zugrăvelii ». Conceptul de picturalitate aplicat într-un spirit atît de modern sculpturii baroce merită a fi relevat în această traducere datorată lui Voinescu II, prieten al lui Bălcescu și al lui Grigore Alexandrescu, și care se declara dealtfel un adept al « romantismului scos la modă de Byron, Lamartine, Victor Hugo »⁴⁰.

Declinul artei clasice culminează, la Vehse, cu perioada Regenței, în care « efectul teatral ajunge lucrul de căpetenie », momentul fiind ilustrat prin opera lui Boucher ce « însemna întreaga cădere a artei » și prin aceea a lui Tiepolo față de care Vehse se arată nu mai puțin ostil. De cu totul altă simpatie se bucură în schimb direcția neoclasică a lui Winckelmann și a lui Mengs, lăudați pentru « silința de a înălța căzuta artă » prin studiul antichității, ale cărui urmări se văd în arhitectură în reintroducerea ordinilor clasice, în timp ce în sculptură Canova aduce « tandrețe și grație » cînd nu degenerază în « moliciune și afectare ». Elogii mai mari i se aduc lui David pentru « strașnicul studiu al anticiei și al naturii ». Traducerea lui Voinescu II călăuzește pe cititor pînă la nazareeni, de a căror producție autorul lucrării pare cu deosebire interesat. « Cercînd o renaștere a artei », acești « însemnați artiști » se întorseseră la « zugrăvia germană și italiană înaintea lui Rafael, din veacurile 14 și 15 ». Vehse răspîndea astfel printre numeroșii cititori ai *Tablelor istorice* îndemnul de a privi în urmă către primitivi, în spiritul romantic al generației sale.

Tablele lui Vehse conțin și elementele unei succinte, dar substanțiale îndrumări în bibliografia de bază a istoriei artelor. Se începe firește cu cea antică, indicîndu-se opere fundamentale ale unor arheologi de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, ca Robert Wood, James Stuart, Richard Chandler, Richard-Payne Knight, Enio-Quirino Visconti, Aloys Hirt, Ottfried Müller, Hans-Heinrich Meyer, Anselm Feuerbach și Georg Zoega, în general reprezentanți ai orientării neoclaseice⁴¹. Pentru arta de la Renaștere înainte se indică *Viețile* lui Vasari, « uvraj de căpetenie », continuînd apoi cu clasici ai disciplinei din secolele XVII–XVIII: Filippo Baldinucci, Pietro Bellori, Giovanni Baglione, Lione Pascoli, Giovanni Battista Passeri și Francesco Milizia dintre italieni, Karel van Mander, Houbracken și Joachim von Sandrart dintre nordici⁴². Marile sinteze de la începutul secolului al XIX-lea sînt semnalate de asemenea. În afară de cartea menționată a lui Seroux

³⁸ Vezi și Bruno Migliorini, *Etimologia e storia del termine « barocco »*, în *Manierismo, Barocco, Rococo: Concetti e Termini*, Academia Nazionale dei Lincei, Roma, 1962, p. 39–49.

³⁹ P. Poenaru, F. Aaron, G. Hill, *op. cit.*, s.v. « baroque ».

⁴⁰ I. Voinescu II, *Cugetări asupra teatrului*, în *Gazeta Teatrului Național*, I, 1836, nr. 6, p. 49 <50>.

⁴¹ Dintre scrierile la care se referă Vehse fac parte: *Ruins of Palmyre*, Londra, 1753 și *Ruins of Baalbeck*, Londra, 1757, de Robert Wood, *Antiquities of Athens*, Londra, 1762, 4 volume, de James Stuart, *Ionian Antiquities*, Londra, 1769–1800, 2 volume, de Richard Chandler, *Specimens of ancient sculpture*, 1809–1835, 2 volume, de Richard-Payne Knight, *Mémoires sur des fragments de sculpture du Parthénon, de l'Acropole et sur une épigramme grecque*, Paris, 1818, de Enio-Quirino Visconti, *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten*, 1820–1827, de Aloys Hirt, *Handbuch der Archeologie der Kunst*, 1830, de Karl Ottfried Müller, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern*,

1824, 1836, 3 volume, de Hans Heinrich Meyer, *Der Vatikanische Apollo*, Nürnberg, 1833, de Anselm Feuerbach, *Bassirilievi antichi di Roma*, Roma, 1808–1809, de Georg Zoega.

⁴² Vehse se referă la următoarele scrieri ale autorilor citați: *Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Florența, 1550, 3 volume, de Vasari, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in quà*, Florența, 1681–1728, 6 volume, de Filippo Baldinucci, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672, de Pietro Bellori, *Le vite di pittori, scultori, architetti ed intagliatori dal ponteficato di Gregorio XIII del 1573 fino à tempi di papa Urbano VIII del 1642*, Roma, 1644, de Giovanni Baglione, *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, 1730, 1736, 2 volume și *Vite de' pittori peregrini*, 1732, de Lione Pascoli, *Vite de' pittori*, Roma, 1772, de Giovanni Battista Passeri, *Memorie degli architetti più celebri*, Roma, 1768, de Francesco Milizia, *Schilderbock*, Alkmaar, 1604, de Karel van Mander, *Groote Schoubourg*, Amsterdam, 1718–1720, de Houbracken și *Teutsche Akademie*, Nürnberg, 1675, de Joachim von Sandrart.

d'Agincourt, întîlnim *Storia pittorica dell'Italia* (1795 – 1796) a lui Luigi Lanzi, *Storia della scultura* (1813 – 1818) a lui Leopoldo Cicognara, precum și două dintre scrierile lui Johan Fiorillo⁴³. Cu drept cuvînt subliniată de N. Iorga⁴⁴, informația cuprinzătoare, îndeosebi în ce privește cultura, adusă de traducerea *Tablelor* lui Vehse oferea publicului român de după 1840 puncte de reper prețioase. Era cel dintîi prilej de a urmări într-o publicație românească momentele succesive ale evoluției stilurilor, dîndu-se totodată un mare număr de indicații privitoare la artiști.

Pe lângă această lucrare, în care istoria culturii își află un loc atît de larg, pot fi semnalate unele traduceri făcute în scopuri mai modeste, după manuale de istorie universală și geografie, cuprinzînd și date din istoria artelor. Încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea apăruse un asemenea manual, *De obște gheografie* (1795), tradus de Amfilohie Hotiniul după *Geografia universală* a lui Claude Buffier, ce interesează aici prin notațiile cu caracter descriptiv referitoare la unele monumente arhitectonice celebre ale Italiei, printre care biserica San Marco din Veneția și domul Sf. Petru, cu cele două fîntîni de Maderno, din Roma. Traducătorul a introdus aceste pasaje, care nu sînt altceva decît propriile sale impresii de călătorie din Italia⁴⁵. Unele dintre cele dintîi traduceri de istorie universală întreprinse la sfîrșitul secolului al XVIII-lea aduceau de asemenea noțiuni de istoria artelor⁴⁶. Manualele de istorie universală care circulau în secolul al XIX-lea încep să cuprindă din ce în ce mai frecvent asemenea cunoștințe, în capitolele de istoria culturii. În cartea sa din 1846, intitulată *Elemente de istoria lumii*, Aaron Florian, profesor la Sf. Sava, face loc Renașterii, caracterizată pe scurt ca o epocă în care « după împrejurările statelor » s-au ivit « genii extraordinare » ca Rafael, Michelangelo, Leonardo, Tizian, Correggio. Enumerarea continuă fără precizarea altor momente culturale, cuprinzînd nu numai artiști din secolul al XVII-lea, ca arhitecții francezi Claude Perrault și J. H. Mansart ori ca italianul Lorenzo Bernini, dar chiar și pe neoclasicul Canova⁴⁷.

Foarte apreciată pare a fi fost la noi în epoca Unirii cunoscuta *Histoire générale* a lui Victor Duruy, apărută în românește în două prelucrări și o traducere integrală⁴⁸. Cea mai completă dintre aceste traduceri, publicată în trei volume între 1856 și 1858, este cea datorată lui A. I. Crețescu. O trăsătură a acestei cărți, în care arta ocupă un loc mai larg, este relevarea originalității culturii artistice medievale. Contemporan al lui Prosper Mérimée și al lui Viollet-le-Duc, Duruy nu mai privește evul mediu ca pe o epocă întunecată, caracterizîndu-se printr-o decădere completă a artei. Istoricul francez prezintă evoluția goticului, « arhitectura cea originală a evului mediu », de la cel timpuriu pînă la faza finală a acestui stil, numit, în traducerea lui Crețescu, a goticului « înflorit sau flăcăros » (flamboyant). Renașterea face și ea obiectul unei expuneri întinse, cu indicarea surselor și precizări asupra diferitelor școli italiene. După ce menționează pe flamanzii și olandezii secolului al XVII-lea în frunte cu Rubens și Rembrandt, Duruy se arată rezervat față de pictura italiană

⁴³ Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795 – 1796; Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Veneția, 1813 – 1818; Johan Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederanlebung bis in die neuesten Zeiten*, Goettingen, 1798 – 1808, 5 vol. și *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden*, Hanovra, 1815 – 1820, 4 vol.

⁴⁴ N. Iorga, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁵ *De obște gheografie pe limba moldovenească* scoasă de pe gheografia lui Buffieru după orînduiala care acumu mai pre urmă s-au așzatu în Academie de la Parizu. Acu mai întii tipărită <...> intru a preasfinției sale typografie în Sf. mitropolie în Iași, letu 1795, august 22... Cf. Claudio Isopescu, *Il Vescovo Amfilohie Hotiniul e l'Italia*, extras din *L'Europa Orientale*, fasc. IX – X, 1933, p. 23 – 24.

⁴⁶ Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, III, 1971, p. 717. Autorul

menționează mai multe copii manuscrise ale unei *Istorie generale* presupusă a fi tradusă după o ediție prescurtată a sintezei lui Iulius August Remer, *Handbuch der allgemeinen Geschichte* (vol. I – III, Viena, 1785 – 1786), în care apar, pe lângă noțiuni de chimie, fizică, matematică, drept etc., și noțiuni de istoria artei.

⁴⁷ Aaron Florian, *Elemente de istorie universală*, București, 1945, p. 152.

⁴⁸ Victor Duruy, *Histoire générale*. A apărut în limba română cu titlul *Elemente de istorie generală*, lucrată în limba franceză sub direcțiunea d-lui V. Duruy, după ultima programă a Universității din Paris pentru învățarea liceelor Franței. Tradusă și adăogată de Al. I. Crețescu. București, 1856 – 1858, 3 vol.; *Manual de istoria universală* lucrat în limba franceză sub direcțiunea d-lui V. Duruy, tradus și adăogată de P.I. Cernătescu. Compendiu, București, 1861; reeditat într-o formă revăzută în 1868.

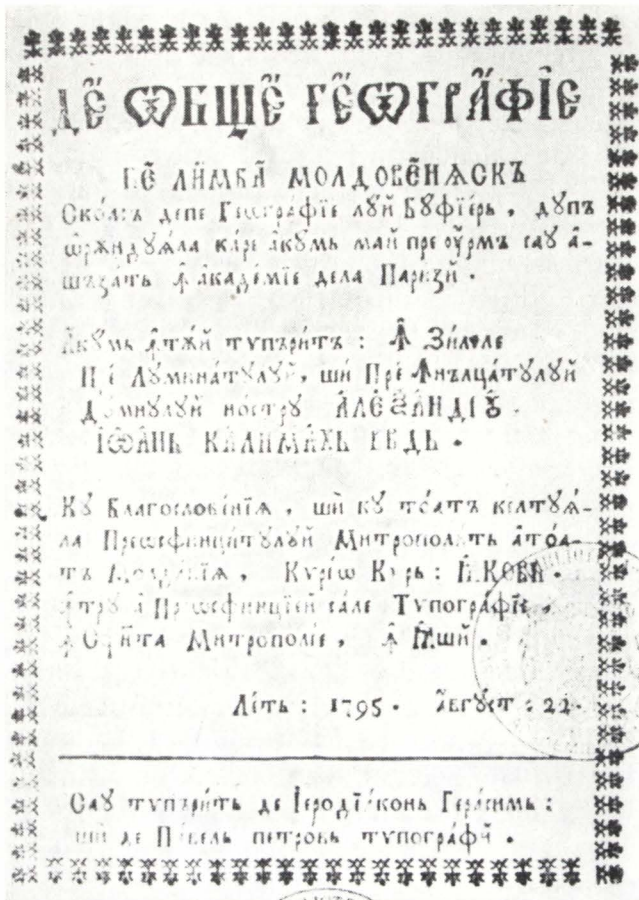


Fig. 21. — *De obște gheografie* tradusă după Buffier de Amfilohie Hotiniul, 1795. Pagina de titlu.

aici fragmente a căror sursă nu o arată. Citim astfel că « stilul bizantin » în pictură, căruia autorul *Escursiunilor* îi adaugă calificativul de « barbar », « substituie grația prin bizarerie, regula și estetica printr-o fantezie necorectă, formele simetrice prin bogăția de aur pusă fără gust și impresiunile cele vii ale geniului prin niște închipuiri foarte puțin naturale și necapabile a inspira iluziuni ». Pasajul este tradus din Cantù ⁵³. Aprecierile făcute asupra goticului arată însă că Filimon nu este străin de prezentarea nuanțată pe care o face Cantù acestui stil. El remarcă originalitatea arhitecturii domului Sf. Ștefan din Viena, care-i provoacă « extazul prin severa maiestate » a arhitecturii, « spațioasele proporțiuni ale edificiului » și « îngrozi-toarea înălțime și grosime a pilaștrilor pe care sînt așezate bolțile edificiului cele ascuțite și de formă conică » ⁵⁴.

⁴⁹ Cf. G. Baiculescu, *Nicolae Filimon, călător*, extras din *Revista Fundațiilor*, anul XIII, s. nouă, nr. 1, mai 1946, p. 84—114.

⁵⁰ N. Filimon, *Escursiuni în Germania meridională. Memorii artistice, istorice și critice* (1858), opul I. Edițiune revăzută de autor. București. Tipografia Jurnalului Naționalul, 1860. Filimon precizează că acesta este volumul I, fapt ce l-a determinat pe G. Călinescu să creadă că restul notelor lui Filimon erau destinate unui al doilea volum. Cf. G. Călinescu, N. Filimon, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, V (1955), p. 238.

⁵¹ Louis Viardot, *Les Musées d'Allemagne et de Russie*, Paris, 1844, și *Les Musées d'Italie, guide et memento de l'artiste*

din aceeași vreme, pe care o califică drept « inferioară » celorlalte școli contemporane prin « idee » și « stil ».

O scriere de cu totul alt tip sînt notele de călătorie ale lui N. Filimon. Apărute în 1859—1860 în ziarul *Naționalul* ⁴⁹, aceste însemnări au fost editate în 1860 și în volum (*Escursiuni în Germania meridională. Memorii artistice, istorice și critice* ⁵⁰). Cronicar dramatic și muzical, Filimon este în egală măsură interesat și de operele de artă plastică. Ceea ce conferă interes *Escursiunilor* lui Filimon, printre scrierile românești despre artă, este în primul rînd abundența datelor pe care ele le furnizează cititorului. Nu este vorba însă de o interpretare originală a unor opere, autorul preferînd să recurgă la surse comode cum erau ghidurile de călătorie, din care preia pasaje întregi, de cele mai multe ori fără a o mărturisi. El a utilizat îndeosebi două dintre ghidurile lui Adolphe Joanne, *Itinéraire de l'Allemagne du Sud* și *Itinéraire de l'Allemagne du Nord*, ambele citînd în mod curent caracterizări de autori și opere împrumutate din publicațiile similare ale lui Louis Viardot ⁵¹.

Istoria universală a lui Cesare Cantù oferă lui Filimon date privind istoria stilurilor și a școlilor, precum și unele opere și cîțiva dintre artiștii de seamă ⁵². Filimon preia de

et du voyageur, Paris, 1842. Ocupîndu-se de sursele folosite de Filimon în *Escursiuni...*, G. Baiculescu (*loc. cit.*) insistă asupra operei lui Cesare Cantù, *Storia universale*, precum și asupra scrierilor lui Viardot. Reluînd discuția, G. Călinescu precizează însă că Viardot a fost folosit de Filimon prin intermediul ghidurilor Joanne (G. Călinescu, *loc. cit.*).

⁵² Pentru confruntarea textelor am folosit *Storia universale*, vol. I—VI, ed. a IX-a, Torino, 1862—1867. N. Filimon citează una dintre edițiile italiene anterioare acesteia.

⁵³ N. Filimon, *Escursiuni...*, în *Opere*, București, II, p. 78; Cesare Cantù, *op. cit.*, III, p. 910.

⁵⁴ N. Filimon, *op. cit.*, p. 65; C. Cantù, *op. cit.*, III, p. 890 și următoarele.



Fig. 22. — N. Filimon. După: *Opere*, ed. G. Baiculescu, 1957.

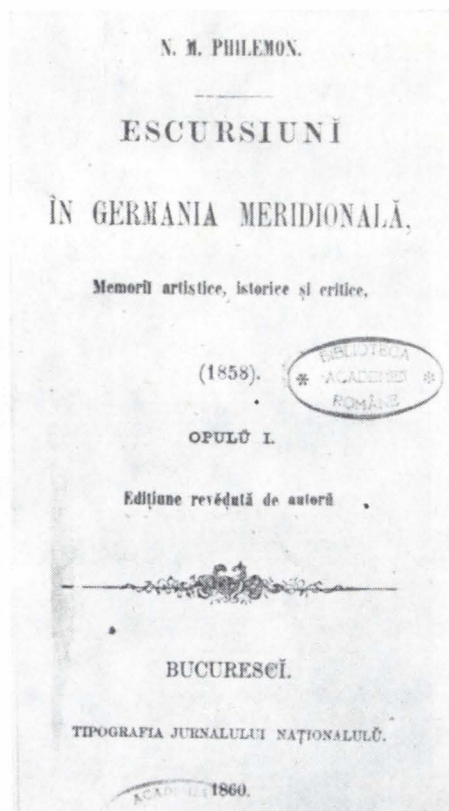


Fig. 23. — N. Filimon, *Escursiuni în Germania Meridională*, 1858. Pagina de titlu.

Din aceeași *Storia universale* provin și considerațiile lui Filimon asupra școlilor de pictură, ce preced descrierea galeriei de la Belvedere. În sumara prezentare a școlilor italiene, autorul însuși citează scrierea lui Cantù, nu însă în măsura în care s-ar fi cuvenit. Caracterizând școala flamandă prin « neîngrijirea formei » și a « beleței idealului », prin « imitarea naturii din punctul de vedere prozaic », relevă în schimb coloritul în care excelează Rubens. Școala franceză și cea germană sînt definite în același mod ⁵⁵. O lectură grăbită a unui pasaj din Cantù îl face însă pe Filimon să afirme că « primii pictori francezi ce ieșiră din imitarea diferitelor școale italiene fură Pierre Lescot și Jean Goujon ». Aceștia sînt într-adevăr amintiți, însă ca arhitecți ⁵⁶.

La Viena, Praga, apoi la Dresda și München, are prilejul să vadă, pe lîngă capodopere ale antichității, monumente arhitectonice construite în stiluri variate, sau picturi și sculpturi ale maeștrilor Renașterii, ca și ale artiștilor contemporani. La Viena, el relevă opere celebre caracterizîndu-le adesea prin formule împrumutate din ghidurile de care se servea, după care *Moartea Lucreției* de Tizian este « foarte bine colorită și de mare expresiune » ⁵⁷, iar *Cei trei astrologi* ai lui Giorgione alcătuiesc o « compozițiune nobilă și foarte energică » ⁵⁸. Un peisaj este apreciat, ca și în ghidul Joanne, drept « cap de operă a tuturor capetelor de operă ieșite din penelul lui Ruysdael » ⁵⁹, un tablou de Van Dyck reprezentînd viziunea

⁵⁵ N. Filimon, *op. cit.*, p. 81–83; C. Cantù, *op. cit.*, V, p. 175, 177, IV, p. 390.

⁵⁶ N. Filimon, *op. cit.*, p. 83; C. Cantù, *op. cit.*, V, p. 175.

⁵⁷ N. Filimon, *op. cit.*, p. 85; Adolphe Joanne, *Itinéraire descriptif historique de l'Allemagne du Sud*, Paris, 1855, p. 584: « Mort de Lucrece — beau de couleur et d'expression ».

⁵⁸ N. Filimon, *op. cit.*, p. 84, A. Joanne, *op. cit.*, p. 583: « Les trois arpenteurs ou plutôt les trois astrologues, composition noble, forte, énergique ».

⁵⁹ N. Filimon, *op. cit.*, p. 87; A. Joanne, *op. cit.*, p. 588: « ...ouvrage qu'on peut appeler sans scrupule le chef-d'œuvre de ses chefs-d'œuvre ».



Fig. 24. — Gheorghe M. Tattarescu, *Familia C. A. Crețulescu*, Muzeul din Buzău.

lui Hermann Joseph, « din cauza sentimentului religios și energia coloritului <...> trece de una din cele mai complete cadre din Belvedere »⁶⁰. Chiar și atunci când operele de artă pe care le menționează sînt datorate unor contemporani, Filimon recurge tot la comentariile din ghid, traducîndu-le sau parafrazîndu-le. În Volksgarten remarcă astfel grupul statuar *Theseu învingînd Minotaurul*, în legătură cu care amintește că, « mulți sculptori o găsiră demnă de numele ce poartă, numai lui M. L. Viardot i se păru puțin cam teatrală și îi plăcu mai mult poziția minotaurului decît a lui Tezeu »⁶¹. La München, unde asupra tablourilor din muzee se oprește mai puțin decît la Viena, acordă în schimb un interes deosebit picturilor murale din Ludwigskirche, datorate lui Cornelius și discipolilor acestuia. În comentariul său, Filimon concentrează pasaje aflate în același ghid⁶². El își exprimă apoi « părerea », pe care o declară proprie, că Peter Cornelius n-ar fi « făcut mai mult decît a copia ideea cea colosală a florentinului Michel-Angelo », căci « cadrul sa <...> este tocmai aceea de la Vatican ». Pasajul reia însă o observație a lui Th. Gautier, reproducă în ghidul Joanne⁶³.

Uneori, în notele lui Filimon apar considerații ce nu se găsesc în nici una din sursele amintite, acestea pîrînd a aparține într-adevăr autorului. Este vorba de aprecieri cu caracter generic referitoare la pictură. Tablourile din galeria Belvedere aparținînd școlilor Italiei de

⁶⁰ N. Filimon, *op. cit.*, p. 87; A. Joanne, *op. cit.*, p. 587: « A. Van Dyck, *Vision*. Pour l'heureux arrangement du groupe, pour le sentiment profond, pour la couleur énergique, éclatante, ce tableau me paraît, parmi tous ceux du Belvédère, la plus complète et la plus haute expression du talent de son auteur ». Tabloul la care se referă Filimon este *Căsătoria mistică a preafericitului Hermann-Joseph*.

⁶¹ N. Filimon, *op. cit.*, p. 92; A. Joanne, *op. cit.*, p. 609: « Cette pose, dit M.L. Viardot, a, peut-être, le défaut le

plus ordinaire des grandes compositions de Canova: elle est théâtrale... Toutefois, la plus belle partie du groupe me semble le Minotaure ».

⁶² N. Filimon, *op. cit.*, p. 146; A. Joanne, *op. cit.*, p. 143.

⁶³ N. Filimon, *op. cit.*, p. 148; A. Joanne, *op. cit.*, p. 144—145: « L'érudit allemand imite des poses, des tournures, des groupes connus de quiconque a fait le voyage d'Italie et s'est arrêté quelques heures dans la Chapelle Sixtine ».

nord i se par «lucrate cu mare artă și pline de poezie», pe când cele din școala napolitană și din cea venețiană ar fi «mai slabe în plastică și invențiune». Operele lui Rubens sînt «interesante pentru stil și colorit», iar cele ale lui Cornelius se caracterizează printr-o «manieră rece în compozițiune și un colorit foarte slab și fără efect»⁶⁴. ✓

De o mult mai mare însemnătate pentru caracterizarea culturii românești a acestei perioade sub raportul asimilării cunoștințelor de istoria artei europene este *Sommariul istoriei universale a culturii* (1863) de C. A. Cretzulescu. Acesta călătorise în Italia, Franța și Anglia și întreținea relații prietenești cu arhitectul Alexandru Orăscu și cu pictorul G. Tattarescu, care l-a înfățișat împreună cu familia într-un portret de grup⁶⁵ (fig. 24). Întîlnindu-l la Roma, Tattarescu relatează într-o scrisoare peregrinările lui C. Cretzulescu prin orașul etern, ca unul ce era «prea amator ba și cunoscător»⁶⁶. Cretzulescu îi comandase pictorului, printr-o scrisoare din 21 septembrie 1848, un număr de copii după artiști italieni, pîrînd mai îndeaproape interesat de Manfredi, Salvatore Rosa, Guido Reni⁶⁷. Copiile executate de Tattarescu în muzeele Italiei figurau în 1873 la expoziția *Societății amicilor belelor-arte din România*, alături de alte picturi și sculpturi originale, împrumutate de Cretzulescu și semnificative pentru gustul său. Printre acestea se aflau opere de artiști italieni din secolul al XIX-lea ca Raimondo Scoppa și Giovanni Maria Benzoni, precum și un portret al colecționarului, datorat lui G. P. A. Healy, pictor american larg cunoscut atunci ca portretist al unor celebrități ale epocii⁶⁸. Cretzulescu era nu numai un pasionat amator de artă, ci, după cum se afirmă, picta el însuși⁶⁹. Locul ocupat de artele plastice în scrierea sa este așadar ecoul unor preocupări artistice susținute și chiar al unei experiențe proprii. În *Precuvîntarea* cărții sale, el arată cum înțelege că ar trebui să fie întreprinsă «analiza critică a monumentelor», și anume, «urmînd pe autorii acestora pe calea pe care au ajuns a le face». Preocupat și de terminologie, Cretzulescu se străduiește să găsească termeni românești pentru o seamă de elemente de arhitectură, recurgînd în acest scop la sprijinul prietenului său Alexandru Orăscu, care-i recomandă echivalente ca «arc proptitor» pentru «arc-boutant», «arc costal», pentru «arc doubleau» și chiar «coastă» pentru «nervure». Cartea sa are aspectul unei compilații la alcătuirea căreia autorul pare adesea a se fi folosit, pentru artă, de o sursă italiană ce rămîne a fi precizată⁷⁰. Prezența în text a unor neologisme de proveniență italiană ca «știința chiaroscurului», «starea inșiului», «salite», «recercare» etc. îndreptățesc această ipoteză. El se arată dealtfel preocupat și de unele aspecte tehnice ale picturii,

⁶⁴ N. Filimon, *op. cit.*, p. 86, 87, 154.

⁶⁵ Este vorba despre unul din cei patru frați Cretzulescu, Constantin (1809–1884), cunoscut om de stat din perioada Unirii și din anii următori. Astfel, în 1857, era unul dintre participanții la lucrările divanului ad-hoc din Țara Românească, iar în 1867 a fost pentru scurt timp președinte și ministru de externe. În 1857 a apărut sub redacția sa ziarul *Concordia*. Portretul de grup ce-l înfățișează împreună cu soția și copiii este reprodus în J. Werthei-

mer-Ghika, Gheorghe M. Tattarescu, un pictor român și secolul său, București, 1958, p. 115.

⁶⁶ Cf. J. Wertheimer-Ghika, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 63 și 74.

⁶⁸ *Societatea amicilor belelor-arte din România. Catalog de obiecte ce figurează la expozițiunea publică din 1873*, București, 1873, p. 22–23.

⁶⁹ J. Wertheimer-Ghika, *op. cit.*, p. 115.

⁷⁰ Vezi și N. Iorga, *op. cit.*, p. 95.

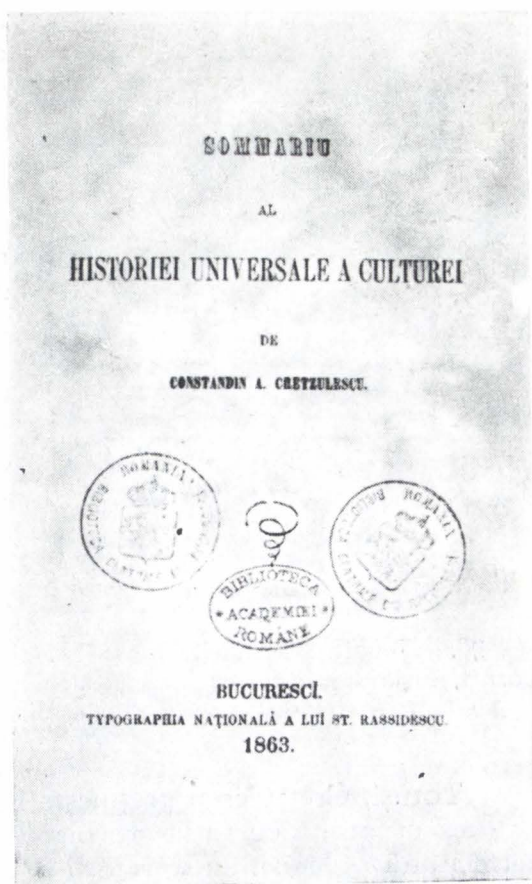


Fig. 25. — *Sommariu al istoriei universale a culturii* de Constantin A. Cretzulescu. 1863. Pagina de titlu.



Fig. 26. — Dumitru Berindei. După: Th. Cornel, *Figuri contemporane din România*, 1909.

limbajul său, îndeajuns de bogat, cuprinzând noțiuni ca «perspectivă aeriană», «degradarea tentelor», «secretul scurtărilor». Cretzulescu privește evoluția artei în funcție de stiluri, mărginindu-se la «indicația trăsurilor celor mari». În cartea sa, epocile clasice și clasicizante alternează cu cele în care idealul echilibrului și măsurii nu mai primează, epoci reevaluate ulterior din perspectiva romantismului. Astfel, se amintește despre «redeșteptarea Occidentului», după anul 1000, culminând cu «frumoasa epocă a arhitecturii ogivale, creațiune ce veacul de mijloc va putea totdeauna opune cu orgoliu civilizației clasice». Succesiunea stilurilor în arhitectura medievală este explicată de autor prin evoluția sistemelor constructive. De la arcul semicircular, caracteristic stilului «romanesc» sau «normand», ca și celui bizantin, se ajunge la «stilul de tranzițiune», în care își face apariția «arcul frînt sau în ogivă», elementul definitoriu al arhitecturii «ogivale», treptat constituită într-un «stil cu totul nou», prin «modificațiunile succesive, aduse regulilor arhitecturii romanești», și prin «sacrificarea arcului semicircular» în favoarea acelei tendințe de «predominare a liniilor verticale»⁷¹. ✓

Totuși, Cretzulescu prețuiește în mai mare măsură Renașterea, în care «artele și literatura scuturaseră cu totul grosolanitatea secolilor barbari și atinseseră cel mai înalt grad al perfecțiunii». Ierarhizarea valorilor este schițată în funcție de acest ideal al perfecțiunii clasice, întruchipat de maeștrii «neimitabili» ai regulilor prin care arta se «completase». Michelangelo se remarcă prin «știința» și mai ales prin «îndrăzneala» desenului, Tizian printr-o «combinare armonioasă a tentelor», Correggio prin «magia luminii și umbrelor ce formă obiectul științei chiaroscuroului», în timp ce Rafael «atinge idealul anticei» prin «împreunarea tuturor acestor secrete ale artei»⁷². Cretzulescu se arată în genere ostil față de epoca barocă, pe care o definește, asemenea multora dintre contemporanii săi, ca pe o perioadă de decadență. Pietro da Cortona este «acuzat de a fi așezat bazele manierismului care a domnit în Italia pînă la sfîrșitul secolului al XVII-lea». Bernini este criticat pentru «recercarea expresiunilor exagerate, a atitudinilor sforțate și sucite, a draperiilor filfîind», opera sa dovedind decăderea completă a artei italiene în acea epocă, în timp ce o anume «depravațiune a gustului», manifestată prin «interupțiunea frecventă a liniilor și a suprafețelor, în răsturnarea extravagantă a membrilor, în bizareria ornamentelor», i se pare evidentă în construcțiile lui Borromini⁷³. Cu deosebită simpatie este prezentat însă neoclasicismul, care, prin înțelegerea regulilor, «întreprinse a scăpa arta de manierismul în care căzuse». Dintre artiștii acestei perioade este amintit «celebrul David, admirator exclusiv al anticiei», alături de Canova, inegalabil prin «puritatea în formă și simplitatea» artei sale, «calități pierdute de cînd cu Bernini». Alți doi sculptori neoclasiци, Sergel și Flaxman, se remarcă, primul prin «vigorul și grația stilului», iar cel de-al doilea prin «simplicitatea, grația și expresiunea măsurată», însușiri prin care acești artiști se apropie de «antică»⁷⁴. Orientarea acestui prieten al lui Tattarescu era așadar clasicistă. Arătînd admirație și față de maeștrii din Țările de Jos, el se oprește generic la «unitatea în

⁷¹ C.A. Cretzulescu, *Sommariul istoriei universale a culturii*, București, 1863, p. 226, 228, 240–241, 244–246, 252–254.

⁷² *Ibidem*, p. 306. Prin raportarea la perfecțiunea atinsă în operele anticilor, ca și prin ideea «regulilor artei», Cretzulescu se apropie de teoriile neoclasicismului și în spe-

cial de acelea ale lui Mengs. Acesta indica operele lui Michelangelo, Rafael și Correggio drept modele de perfecțiune clasică. Vezi A.R. Mengs, *Pensées sur la beauté et sur le goût dans la peinture*, în *Oeuvres*, Ratisbonne <1782>, p. 110–113.

⁷³ C.A. Cretzulescu, *op. cit.*, p. 365.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 456–457.

compozițiune, perfectă imitație a naturii, corecția riguroasă a desenului, forța și frumusețea coloritului». Cretzulescu nu este totuși un adept exclusiv al neoclasicismului. Vorbind despre literatură, el relevă astfel rolul « celebrului » Schiller, care « s-a pus în capul unei noi școli, zise romantice, a teatrului ». În pictură, dintre artiștii « cei mai renumiți » ai secolului al XIX-lea menționează pe Géricault, al cărui talent, atestat de *Naufragiul Meduzei*, este elogiât. « Reacțiunea » nazareenilor germani « contra convențiunei academice și contra imitației absolute a naturii » i se părea în schimb a tinde către « o cădere în neperfecțiunile epocii anterafaelești »⁷⁵.

În aceeași vreme arhitectul Dimitrie Berindei, unul dintre elevii cei mai remarcabili ai lui Labrouste, era în egală măsură preocupat de aspectul istoric și teoretic al artei, așa cum o arată seria articolelor publicate după întoarcerea sa de la studii⁷⁶. Întrebându-se *dacă arhitectura e o artă*, Berindei exprima ideea evoluției și decăderii artei, concepută în funcție de raportul între « formă, semn » și « idee »⁷⁷. Dacă arta indiană, egipteană sau chiar cea grecească arhaică evidențiază un caracter « hieratic », « simbolic », « tipic », mai târziu arta se « emancipează », căutând « a perfecționa mijloacele de expresiune ale frumosului prin studiul realității », ca în epoca lui Pericle sau a Renașterii italiene, epoci clasice în care « forma, semnul nu omoară ideea ». În această interpretare, în care recunoaștem idei din *Estetica* lui Hegel, « decadența în artă nu se arată decât atunci când litera omoară spiritul, când mijlocul de expresiune, când forma e luată drept artă chiar; când artiștii neîngrijesc ideea pentru a perfecționa numai forma ». Berindei aduce în sprijinul acestei afirmații exemplul artei grecești din secolul al VI-lea, în care « Idealul » este pierdut prin « imitarea naturii », și pe acela al artei italiene a urmașilor lui Rafael și ai lui Michelangelo, care « grăbesc căderea artelor », proces ce nu a putut fi împiedicat nici prin « talentul fraților Carracci ».

Aceleași idei au fost reluate de Berindei, într-o formă mult dezvoltată, în introducerea articolului *Despre arte și despre cultura lor în Țara Românească*, apărut în 1862 în *Revista română* a lui Odobescu, al cărei secretar de redacție devenise în 1861. Sursele concepției sale asupra artei devin mai explicite în acest articol în care sînt citate opere și autori al căror rol în evoluția studiilor asupra artei a fost însemnat. *Estetica* lui Hegel, care îi era cunoscută prin intermediul traducerii din 1840 a lui Charles Bénard⁷⁸, ca și scrierea lui Victor Cousin, *Du vrai, du beau et du bien* (1853) sînt principalele izvoare ale considerațiilor în legătură cu definiția, originea și scopul artei sau cu noțiuni ca frumosul, sublimul, imaginația și gustul. Astfel, reluînd formularea lui Hegel după care « arta înfățișează Ideea în formă sensibilă », Berindei de finește la rîndul său arta drept « ideea exprimată printr-o formă », considerînd-o comparabilă cu o « scriere care împrumută naturii semnele sale pentru a manifesta frumosul conceput de cugetarea artistului ». El explică și istoria propriu-zisă a artei într-un mod similar: « Pretutindeni arta a trecut prin aceleași faze: cît

⁷⁵ *Ibidem*, p. 454, 461–462.

⁷⁶ Dimitrie Berindei a desfășurat o activitate însemnată în cultura românească din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, remarcîndu-se în special prin ideile sale înaintate în ceea ce privește înființarea învățămîntului nostru artistic (vezi *100 de ani de la înființarea Institutului de arte plastice « N. Grigorescu »* din București, București, 1964, p. 16–17) și a Muzeului Național, fiind unul dintre sprijinitorii lui Tocilescu (cf. Theodor Cornel, *Figuri contemporane din România*, București, 1909, p. 261–262). Alături de Al. Odobescu, de care era legat prin vederi asemănătoare, ca și printr-o prietenie îndelungată, D. Berindei este prezent în numeroase comisii artistice ale vremii, precum aceea pentru organizarea colecției Mavros. A făcut de asemenea parte din Comitetul Societății Amicilor Bezelor-arte, împreună cu N. Grigorescu, Th. Aman, Gh. M. Tattarescu, C. Stăncescu; vezi Al. Odobescu, *Pagini regăsite*, București, 1965, ed. Geo Șerban, p. X, XVII, XXX și 106, 117–118, 149, 151–152, 162, 172–173, 304, 311, 321, 326, 330, 351. A publicat articolele: *Artele în Țara Românească*, în *Independența*, 1860,

1 noiembrie, p. 12; *Artile și istoria*, în *Independența*, 1860, 12 noiembrie, p. 32; *Dacă arhitectura e o artă*, în *Românul*, 1860, 29 septembrie/11 octombrie, p. 827–828; *Studii artistice asupra Romei antice*, în *Revista română*, 1861, vol. I, aprilie–iulie, p. 61–86; *Bucurescii – Studiu istoric*, în *Revista română*, 1861, vol. I, p. 317–368, și II, p. 611–638; *Despre arte și despre dezvoltarea lor în Țara Românească*, în *Revista română*, 1862, II, august–decembrie, p. 462–500; *Biserica episcopală de la Curtea de Argeș*, în *Revista română*, 1862, II, august–decembrie, p. 822.

⁷⁷ *Românul*, 1860, loc. cit.

⁷⁸ D. Berindei citează pe Hegel în ediția franceză: « *Cours d'esthétique*, traduction de M. Bernard (sic) ». În *Influența lui Hegel în cultura română*, Mem. Secț. lit., III, t. VI, mem. 10 (1933), p. 365–435, Tudor Vianu, care se ocupă de ideile de factură hegeliană exprimate de publicistul Radu Ionescu în articolul său *Principiile critice*, ce apăruse în 1861 în aceeași *Revistă română* în care Berindei publicase unele dintre scrierile sale, nu-l menționează pe acesta din urmă printre autorii români influențați de filozofia lui Hegel.

timp artistul se luptă cu forma pentru a o face să exprime concepția, idealul său, arta progresa. Imperfecțiunile produselor din epocile primitive nu le opresc a fi adesea sublime prin expresia ideilor, a simțămintelor. Cu încetul însă partea materială se perfecționează; artistul realizează cu înlesnire acea armonie necesară ce trebuie să existe între semn și idee, traduce prin forme grațioase toate aspirațiile inimii lui și arta atinge perfecția. În fine, cultul exagerat al acestei forme, imitația, paralizează ideea și decadența începe în arte»⁷⁹.

În această introducere Berindei reia, simplificându-le, idei dezvoltate pe larg în *Estetica* lui Hegel. Încercarea de sistematizare pe care o face corespunde clasificării hegeliene a artei conform celor trei stadii de manifestare a Ideii prin forma sensibilă, în arta de tip simbolic, clasic și romantic. Privită din acest punct de vedere, antichitatea clasică, considerată în totalitate ca «epoca cea mai strălucită», se caracterizează prin evoluția de la formele «imperfecte», arhaice către «punctul culminant», atins prin «geniul lui Fidias», după care, în epoca lui Alexandru, «ideea dispare încetul cu încetul». Artă evului mediu i se pare lui Berindei demnă de a rivaliza cu Renașterea prin stilul gotic, care reprezenta în sistemul hegelian al artelor tipul «romantic» al arhitecturii. Într-un spirit asemănător, Berindei consideră perioada «strălucită» cuprinsă între secolele al XIII-lea și al XVI-lea ca avându-și «cea mai înaltă expresie în mărețele și măiestritele catedrale care, prin construcția lor cutezătoare, par a suprima greutatea materiei și a proclama triumful științei și al artei». Vorbind despre gotic, Berindei găsește prilejul de a sublinia că «azi, știința nu-l mai consideră ca o importanță gotică, dar ca o producere spontană a exaltării sentimentelor religioase și a primei deșteptări a spiritului științific din Europa occidentală». În anii în care Berindei se afla la studii la Paris apăruseră de altfel primele volume din *Dictionnaire de l'architecture française* al lui Viollet-le-Duc⁸¹.

Ocupându-se de arta Renașterii, Berindei recurge în mod asemănător la criteriul concordanței «idealului» cu «forma» pe care acesta «trebuia să o înveșminte pentru a se produce privirii», menționând faptul că «mai toți artiștii de geniu din epoca Renașterii aveau conștiință de rolul idealului în arte», printre cei amintiți aflându-se Tizian, Rafael, Leonardo. Pasiunea pentru «perfecția formei», unită cu «dorința de a produce efect» a generației ce a urmat marilor maeștri ai Renașterii, a determinat declinul artei prin «manierism», «imitația» devenind «singurul scop» al acesteia. Exemplul cel mai concludent îl oferă arta italiană care începuse «a păli» datorită faptului că «geniul extraordinar al lui Michelangelo, creațiunile lui spăimântătoare, provoacă imitația», iar întrucât «geniul nu se imită», «imitația introduse oarecum decadența în arte». Evoluția istorică a artei, «varietatea formelor prin care popoarele au exprimat frumusețea în arhitectură, pictură și sculptură, caracterele distinctive ale stilurilor Oriental, Egiptean, Grec, Roman, Bizantin, Arab, Gotic etc». sînt explicate printr-o «lege eternă» care determină caracterul dialectic al «reînnoirii» artei în «formele ei» și necesitatea «de a nu copia stilul altei epoci, de a fi adevărata expresie a geniului popoarelor»⁸¹. Contribuția lui Berindei merită a fi relevată mai ales prin încercarea acestuia de a depăși prezentarea anecdotică sau descriptivă a artei, substituindu-i criterii situate într-o perspectivă intelectuală mai cuprinzătoare.

SUR QUELQUES PUBLICATIONS ROUMAINES DU XIX^e SIÈCLE CONCERNANT L'ART EUROPÉEN

RÉSUMÉ

L'article présente plusieurs ouvrages ayant offert aux lecteurs roumains, surtout pendant la première moitié du XIX^e siècle, des renseignements et des points de vue sur l'art européen. Il ne s'agit pas, cette fois, d'historiens de l'art. Ce sont des notes de voyage, celles d'un boyard éclairé, Dinicu Golescu (1826),

⁷⁹ D. Berindei, *op. cit.*; vezi Hegel, *Prelegeri de estetică*, București, 1966, vol. I, p. 76–96 și 608–609, 618.

⁸⁰ Berindei posedă scrierile lui Viollet-le-Duc, pe lângă alte numeroase opere de istoria artei, ca cele ale lui Lanzi, Visconti, Charles Blanc, Rondellet, Vitet, Taine, Planche,

Guizot. Cf. Ștefan Ciocirlan, *Dumitru Berendeiu*, în *Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă*, 1890, p. 4–5.

⁸¹ D. Berindei, *op. cit.*; vezi Hegel, *Prelegeri de estetică*, ed. cit., vol. I, p. 612.

qui avait visité les galeries de Munich et de Vienne, celles, bien plus modernes et pénétrantes, de Ion Codru-Drăgușanu, un homme de lettres qui publia en 1863 des impressions recueillies à Vienne, à Strasbourg et à Rome au cours des années 1835—1844, ou bien celles du romancier Nicolae Filimon, auteur d'un volume d'*Excursions à travers l'Allemagne méridionale* (1860).

En 1841 parurent en roumain les *Tafeln der Geschichte* de Karl Eduard Vehse, traduits à des fins didactiques par Ion Voinescu II. Vehse insiste sur l'art du Moyen-Âge et admire les nazaréens. Des revues et des journaux, dirigés par Ion Eliade-Rădulescu, G. Asaky et G. Bariț, publiaient cependant des articles sur des œuvres et des monuments célèbres de toutes les époques. Le poète Eliade-Rădulescu avait conçu tout un programme de traductions, inspiré de celui de la *Bibliothèque Universelle* d'Aimé Martin. Il se proposait de publier des versions roumaines de Winckelmann, de Lanzi, du *Laocoon* de Lessing. En 1860 parut le *Précis d'histoire de la culture* de A. Cretzulescu. L'histoire de l'art y trouva une place assez grande. Cet écrivain, qui faisait exécuter par son ami le peintre G. M. Tattarescu des copies d'après les chefs d'œuvre des musées italiens, explique l'évolution des styles en architecture par le progrès des procédés constructifs. Un autre auteur de la même génération, l'architecte Dumitru Berindei, élève de Labrouste, apporte, dans ses articles (1860—1862), une information particulièrement riche. Il cite de nombreux ouvrages classiques sur les arts et avait lu l'*Esthétique* de Hegel, dans la traduction de Charles Bénard.

ARTA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ LA EXPOZIȚIILE INTERNAȚIONALE DIN SECOLUL AL XIX-LEA

MARIA CONSTANTIN

Dezvoltarea rapidă a economiei capitaliste în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca și relațiile economice, politice și culturale stabilite de societatea modernă, au generat, între altele, organizarea expozițiilor internaționale, ca bilanț al progreselor înregistrate în diferite ramuri ale activității omenești și ca una din căile eficiente de cunoaștere, de apropiere și de colaborare între state.

Pînă în primele decenii ale secolului trecut, condițiile de dezvoltare social-economică, distanțele foarte mari între state, nesiguranța și starea proastă a drumurilor, insuficiența mijloacelor de transport au îngreunat, frînat sau chiar zădărnicit organizarea unor asemenea competiții pe plan internațional și, ca urmare, expozițiile au fost organizate mai întîi pe plan național. Dar, încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, s-au făcut auzite voci în favoarea lărgirii cadrului acestor confruntări prin participarea tuturor țărilor de pe glob. Astfel, la 1833, Boucher de Perthes, președintele Societății de emulațiune din Abbeville (Franța), se întreba: «... pentru ce nu se deschid sările expoziției englezilor, belgienilor, germanilor, elvețienilor? Ce frumoasă și ce bogată ar fi o expoziție europeană! Ce comoară de învățăminte ar fi ea pentru toată lumea!»¹.

Organizarea primelor expoziții în țările române, ca și participarea românească la primele manifestări internaționale au început în perioada istorică ce corespunde cu lupta pentru făurirea statului național independent, menit să asigure condiții favorabile pentru dezvoltarea economiei moderne.

Este semnificativă împrejurarea că inițiativa organizării expozițiilor la noi și a participării la marile concursuri internaționale au avut-o personalități de seamă ale vieții politice, oameni de cultură ca Mihail Kogălniceanu, Ion Ionescu de la Brad, Dionisie Pop Marțian, Petru S. Aurelian, Enrich Winterhalder, I. M. Bujoreanu, George Barițiu, Timotei Cipariu, Axente Sever și alții, care militau pentru crearea unei economii naționale independente, pentru dezvoltarea și protejarea ei de concurența străină, pentru afirmarea statului român pe plan internațional. În repetate rînduri ei au susținut necesitatea organizării, au relevat rolul și importanța unor asemenea competiții în vederea cunoașterii și trezirii gustului consumatorilor pentru produsele industriei indigene, îndeosebi a categoriilor sociale înstărite, care, manifestînd neîncredere față de acestea, preferau mărfurile industriale străine; în vederea stimulării meseriașilor pentru a produce obiecte de mai bună calitate, cît și a stîrnirii interesului burgheziei române pentru dezvoltarea industriei autohtone.

Din multitudinea problemelor de ordin istoric, economic, politic, etnografic, sociologic etc., pe care le ridică cercetarea expozițiilor, în acest studiu ne vom opri numai asupra aspectului etnografic, analizînd: condițiile generale și particulare care au făcut posibilă participarea țării noastre la competițiile internaționale cu piese de artă populară; caracterul complex al expozițiilor internaționale și locul creațiilor de civilizație și cultură populară în cadrul lor; modul în care au evoluat ideile legate de promovarea expozițiilor internaționale,

¹ D.C. Olănescu, *România la expozițiunea universală din Paris 1900*, București, 1901, p. 4.

rolul unor personalități de cultură ale vremii în organizarea acestor expoziții; concepția expozițională la aceste manifestări internaționale; ecoul în presa vremii și impresiile pe care exponatele românești le-au lăsat asupra opiniei publice din întreaga lume; influența pe care expozițiile internaționale au avut-o asupra dezvoltării conceptului de expoziție de artă populară și de muzeu etnografic în România.

Odată cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca urmare a dezvoltării conștiinței unității naționale, a intensificării luptei pentru progres social, interesul oamenilor de cultură pentru arta populară sporește, mulți dintre ei văzînd în ea unul din izvoarele importante care, alături de alte discipline conexe, își aduce, cu mijloace și metode proprii de investigare, aportul la descifrarea, cunoașterea și înțelegerea trecutului nostru, a modului de viață, a civilizației și culturii poporului, ca și una din trăsăturile cele mai caracteristice ale specificului etnic, alături de limbă, obiceiuri, datini etc. În mod deosebit ei au subliniat unitatea structurală a culturii populare românești, manifestată pe fondul specificității și particularismului local, și au utilizat-o ca un valoros argument în demonstrarea continuității neîntrerupte a poporului român pe întreg teritoriul pe care îl populează din cele mai vechi timpuri.

Mijlocul secolului al XIX-lea poate fi considerat ca începutul etapei de acumulare sistematică a materialelor etnografice și folclorice și de formare a etnografiei ca disciplină de sine stătătoare². Materialele publicate în această perioadă vădesc o intensificare a preocupărilor privind fenomenele de civilizație și cultură populară, aducînd contribuții prețioase la cunoașterea unor elemente ale modului de trai al poporului și ale creației populare tradiționale, subliniind originalitatea acesteia și contribuția ei la patrimoniul culturii universale.

Așadar, începînd cu cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se poate vorbi de o întreagă mișcare, de un adevărat curent de gîndire, în fruntea căruia s-au aflat personalități de seamă ale vieții politice, economice și culturale din țările române, de un adevărat program de culegere sistematică a obiceiurilor și datinilor tradiționale, de publicare a materialelor de cultură populară din toate provinciile românești.

Această mișcare era în strînsă legătură cu întreaga activitate ce se desfășura în acea epocă pe plan universal și care în ansamblul său viza atunci excentricul și exoticul. Ea fusese impulsionată de romantism și se concretizase în realizarea unor mari culegeri folclorice în mai toate țările europene. Același îndemn a stat și la baza alcătuirii primelor colecții de țesături, sculpturi în lemn, ceramică, marcînd de fapt începutul preocupărilor legate de arta populară.

În România, mișcarea a cunoscut proporții mai mari. În Transilvania, un rol de seamă în această mișcare a avut «Asociațiunea transilvană pentru literatura română și cultura poporului român»³. Prin acțiunile sale, societatea «Astra» a favorizat dezvoltarea artei populare, instituind concursuri și încurajînd astfel eforturile individuale; organizînd expoziții pe plan național și sprijinind participarea la expozițiile internaționale; fondînd muzee etnografice regionale, considerate ca păstrătoare ale mărturiilor civilizației populare și totodată supremul for de autoritate din punct de vedere științific pentru lămurirea problemelor legate de acțiunea de păstrare a elementelor de cultură tradițională.

La mijlocul secolului al XIX-lea se crease așadar un curent de opinie favorabil participării țării noastre la marile confruntări internaționale, cu piese de artă populară de o profundă autenticitate și originalitate. Prezența lor la toate competițiile mondiale dovedește un cert interes etnografic, putîndu-se urmări: diferitele etape de dezvoltare ale creației populare, categoriile de obiecte care au figurat la aceste manifestări, aria lor de proveniență, criteriile după care au fost selecționate, categoriile sociale, instituțiile de stat sau private care au participat, modul în care au fost apreciate exponatele, locul artei populare românești în contextul artei populare europene.

² Ion Vlăduțiu, *Etnografia românească. Istoric. Cultura materială, obiceiuri*, București, 1973, p. 62.

³ G. Opreșco, *Roumanie (Rapport)*, in *Art populaire et loisirs ouvriers*, Paris, 1934; V. Vesa, *Aspecte ale activității*

cultural-politice a burgheziei române din Transilvania la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, in *Acta Musei Napocensis*, III (1966), p. 537–554.



Fig. 1. — Pavilionul românesc la expoziția universală din 1867 de la Paris — desen de M. Lancelot.

Problema participării României la o expoziție internațională, cu pavilion propriu și sub culorile naționale, a fost pusă pentru prima dată în anul 1867, cu ocazia expoziției universale ce urma să se deschidă în primăvara aceluiași an pe Cîmpul lui Marte din Paris ⁴.

În luna octombrie 1865, guvernul român fusese înștiințat prin delegatul său de la Paris că țara noastră era invitată să participe la această competiție ca unitate politică separată, în

⁴ Participarea Principatelor române la prima expoziție universală a avut loc în anul 1851 la Londra. Dependența față de Imperiul Otoman le-a obligat să-și expună produsele în cadrul standurilor rezervate acestuia. La această competiție mondială țările române au expus mostre de materii prime, piese reprezentative ale costumului popular tradițional, textile decorative de interior, lucrate cu un gust desăvârșit de țărâncile române, produse ale industriei casnice care la viitoarele confruntări internaționale aveau să facă cunoscut numele țării noastre, impunându-se ca unele dintre cele mai reușite realizări ale artei populare. Prezența românească la expoziția universală de la Londra, deși modestă, și-a avut importanța ei ca prim contact cu problemele și realitățile

noi ale lumii moderne de la jumătatea veacului trecut. Totodată s-au făcut cunoscute pe plan internațional gustul, mentalitatea și creațiile populare concretizate în obiecte de mare valoare artistică, lucrate în tehnica tradițională, în forme și cu ornamentică populară. Pentru participarea Principatelor Române la expoziția universală de la Londra, vezi: Ilie Corfus, *Moldova la expoziția de la Londra din 1851*. Misiunea lui M. Kogălniceanu, București, 1946; Victor Slăvescu, *Participarea Moldovei la expoziția de la Londra*. Rolul lui M. Kogălniceanu, în *Arhiva românească*, VI, 1941; Georgeta Penelea, *Participarea Țării Românești la expoziția universală de la Londra din 1851*, în *Revista muzeelor*, 1966, nr. 2, p. 167–168.

condiții de egalitate cu celelalte state din lume. Statul român înregistra astfel un mare succes politic, fiindu-i recunoscută pe plan internațional calitatea de țară autonomă. În *Monitorul* francez din 14 decembrie 1865 numele Principatelor Unite Române figura printre cele ale statelor participante direct la expoziția universală de la Paris. Știrea nemulțumise profund Poarta, care încercase să protesteze împotriva participării țării noastre cu pavilion independent, afirmând că Principatele Române fac parte integrantă din Imperiul Otoman și, ca atare, acestora nu li se recunoaște dreptul de a participa cu o secție proprie la expoziție ⁵.

În scopul pregătirii materialului expozabil și al instalării la Paris a unei secții românești a fost alcătuită o comisie însărcinată cu strângerea și selectarea obiectelor. Guvernul român a hotărât să expună produsele sale în 8 grupe din cele 10 cîte prevedea «sistemul de clasificare» adoptat de organizatori, cu traducerea căruia fusese însărcinat economistul Petru Aurelian, bun cunoscător al realităților economice și al valorilor artistice românești.

Din punctul nostru de vedere prezintă un interes deosebit grupele IV și X ⁶. Din examinarea categoriilor de obiecte cuprinse în aceste două grupe, observăm că gama produselor cu caracter tradițional cu care se putea participa la această competiție universală era mult mai largă decît la expoziția de la Londra din 1851. Astfel, în afara țesăturilor de in, cînepă, bumbac, lînă, mătase, erau înglobate nu numai piese dispartate ale portului popular femeiesc și bărbătesc, ci și ansambluri de costume reprezentative pentru diferitele zone etnografice, costume diferențiate după sex, vîrstă și ocupații. Sînt conturate, așadar, criteriile care stau și astăzi la baza metodologiei în domeniul creației artistice populare: structurarea diferită de la o zonă la alta a elementelor de cultură materială și spirituală, în funcție de condițiile economice, istorice, politice și culturale proprii zonei respective; diferențierea portului popular după sexul, vîrsta și ocupația purtătorului; necesitatea studierii trăsăturilor specifice, a notelor particulare, zonal-locale ale costumului popular pentru reliefaarea varietății morfologice și artistice, a autenticității și originalității sale.

Cînd vorbim de expoziția universală din 1867 de la Paris, trebuie relevat și rolul avut în organizarea și pregătirea participării țării noastre la această manifestare de două mari personalități, Alexandru Odobescu și Petru Aurelian, care și-au desfășurat activitatea în diverse domenii ale științei, realizînd valori care s-au înscris printre cuceririle cele mai de seamă ale spiritualității românești.

Activitatea prodigioasă și multilaterală a lui Alexandru Odobescu s-a desfășurat pe multiple planuri și în domeniul artelor, analiza fenomenului artistic fiind pentru marele cărturar o preocupare permanentă. Dintr-o serie de lucrări se poate desprinde concepția sa despre artă, ca și despre rosturile istoriei artei, despre locul și rolul artei în cunoașterea și înțelegerea trecutului, despre originalitatea creației artistice românești și contribuția sa la tezaurul artistic al omenirii ⁷. A manifestat un viu interes și pentru arta populară, atrăgînd atenția asupra «instinctului artistic» propriu poporului român, manifestat în diverse domenii, în port, ornamentică, în monumentele vechi și noi răspîndite pe tot cuprinsul țării.

⁵ La expoziția universală organizată în anul 1862 de Anglia, țara noastră n-a participat, deoarece guvernul englez nu consimțise ca România să-și expună produsele în compartimente separate de cele ale Turciei.

⁶ Grupa a IV-a, cu tema *Veșminte și alte obiecte purtate de oameni* (și țesături) cuprindea: fire și țesături de bumbac, fire de in, cînepă și alte fibre vegetale toarse; fire și țesături de lînă dărăcită; țesături de mătase; șaluri; dantele; tului, broderii și pasmanterii; articole de bonetărie și de rufărie; obiecte accesorii ale veșmintelor; haine pentru ambele sexe (haine de bărbat, haine de femei, încălțăminte, confecțiuni pentru copii și haine speciale pentru deosebite ocupații). Grupa a X-a, cu tema *Obiecte expuse mai special pentru a ameliora condițiunea fizică și morală a populației*, cuprindea la clasa 91 «specimene de costume populare din deosebite localități; colecțiuni metodice de costume de ambele sexe pentru toate vîrstele și pentru profesiunile cele mai carac-

teristice ale fiecărei localități». Aici se atrăgea atenția că vor trebui alese «costumele care sînt mai potrivite cu exigențele de gust particulare fiecărui popor și care în aceste deosebite privințe sînt mai în armonie în fiecare localitate cu tradițiunea națională». Aceași grupă cuprindea la clasa 92 «specimene de locuințe caracterizate prin ieftinătate unită cu condițiile de igienă și de viață bună; tipuri de locuință de familie, proprii pentru deosebitele clase de muncitori din fiecare localitate; tipuri de locuințe destinate pentru locuitori de manufacturi urbane sau rurale» (Arhivele statului, Fondul Ministerului de Interne, Agricultură și Lucrări Publice, f. 62, 63, 64, 70).

⁷ Al. Busuioceanu, *Odobescu arheolog și istoric de artă*, în Arhiva Alexandru Odobescu, II 2, ms. 10 (Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România); Răzvan Theodorescu, *Din istoria criticii. Odobescu, un cunoscător*, în *Arta*, 1973, nr. 7, p. 29–30.

A fost cel dintîi om de cultură care a vorbit despre un « stil artistic românesc » și despre « principiile unei estetici naționale ». În perioada în care construcțiile neogotice și neoclase invadau țările române, savantul român afirma că la noi se va putea vorbi de un stil arhitectural românesc atunci cînd sursa de inspirație va fi arhitectura locuinței țărănești tradiționale.

Odobescu credea profund într-un fond cultural autohton, în simțul estetic al poporului, a cărui originalitate se vedește în « producțiunile sale < . . . > de la unealta casnică pînă la cel mai monumental edificiu » ⁸.

Nu este întîmplător faptul că, avînd aceste concepții, el a introdus în cadrul expoziției universale de la Paris, pentru prima dată, creații de civilizație și cultură populară: « . . . o casă țărănească română cu împrejurimile sale obișnuite și cu toate uneltele, sculele, mobilele, veșmintele și produsele agricole ale țăranilor noștri, spre a arăta chipul culturii naționale, industria noastră cîmpeană. . . » ⁹, valori pe care a știut să le facă cunoscute și în scris, redactînd în limba franceză *Catalogul expoziției române*, în cadrul căruia prezentarea artei populare era făcută sub titlul atît de semnificativ din punct de vedere etnografic « Casa, veșmintele și petrecerile țăranului român ». Așadar, într-o perioadă în care și pe plan internațional ideea despre necesitatea organizării unui muzeu în aer liber se afla într-un stadiu embrionar, Alexandru Odobescu a introdus prima casă de muzeu în aer liber în cadrul unei expoziții mondiale.

Considera că participarea țării noastre la expoziția de la Paris era o ocazie unică de a se arăta « . . . sub adevăratul ei caracter, mai ales dacă produsele ei de tot felul vor fi prezentate la ochii Europei civilizate, cu inteligență și gust » ¹⁰.

Pentru atingerea acestui țel, după părerea sa nu era suficient să se adune o « colecție » mai mult sau mai puțin completă de produse specifice, ci acestea trebuiau însoțite de un bun catalog și de o lucrare tipărită într-o limbă de circulație internațională, care să descrie minuțios, pe baza datelor statistice cît mai exacte, toate resursele naturale ale țării.

În circularele și instrucțiunile trimise a subliniat necesitatea ca România să prezinte la acest concurs numai produse originale, autentice, specifice românești. El motiva acest lucru prin faptul că « adesea se întîmplă ca popoarele puțin civilizate, precum este al nostru, să aibă obiecte și măiestrii păstrate din vechime sau aflate prin încercări practice, care se recunosc apoi de folositoare de către națiunile cele mai civilizate și se primesc de dîsele cu cea mai vie mulțumire. Asemenea și pentru lucrările ce dovedesc bunul gust, toate des artelor cele mai cultivate fac împrumuturi norocite de la măiestrii cîmpene și primitive » ¹¹. Acest fenomen Alexandru Odobescu îl ilustra prin două exemple semnificative: astfel, în zonele de munte, țăranii întrebuițau de secole pentru măcinatul grînelor morile cu căușe sau făcaie, foarte practice și puțin costisitoare, în timp ce în țările occidentale morile cu turbine erau considerate ca o invenție recentă. Un alt exemplu îl găsea savantul român în domeniul cusăturilor ce ornamentau veșmintele și al țesăturilor — velințe, lăicere, scoarțe — care decorau interiorul locuinței tradiționale țărănești. « Desenele felurite și plăcuta împes-trițare de culori ale acestor lucrări femeiești atrag în străinătate o mare băgare de seamă și nu ar fi de loc de mirare — a firma marele cărturar — ca noi, ducînd la Paris o bogată colec-țiune de țesături și cusături din cele mai frumoase, să vedem peste puțin acele desemnuri reproduse pe stofele și covoarele eșite din cele mai vestite fabrici ale Europei apu-sene. » ¹²

Din expunerea ideilor lui Alexandru Odobescu legate de participarea la expoziția uni-versală de la Paris din 1867 se desprind criterii muzeografice care-și păstrează valabilitatea și în zilele noastre: necesitatea alcătuirii unei colecții complete cu piese specifice, reprezen-tative pentru simțul estetic al poporului nostru, care să exprime specificul artei noastre populare din toate zonele țării, necesitatea întocmirii unui catalog al exponatelor și redactării

⁸ Alexandru I. Odobescu, *Artele în România*, București, f.a., p. 10.

⁹ Idem, *Opere complete*, vol. II, București, 1908, p. 319.

¹⁰ *Ibidem*, p. 320.

¹¹ *Ibidem*, p. 335.

¹² *Ibidem*, p. 335 — 336.

unei lucrări într-o limbă de circulație internațională, pentru a face cunoscute pe plan mondial creațiile artistice valoroase ale poporului român.

Petru S. Aurelian, în calitate sa de comisar adjunct și membru al juriului internațional, a desfășurat, alături de Alexandru Odobescu, o muncă intensă în vederea pregătirii pavilionului românesc de la Paris, a lămuririi cercurilor de producători și comercianți asupra rostului expoziției și importanței participării la o asemenea competiție ¹³.

Meritul cel mai de seamă al activității desfășurate de cei doi oameni de cultură în legătură cu expoziția din 1867 a fost editarea la Paris a unei lucrări, prima încercare de monografie economică a țării în anii de după Unire ¹⁴. Bazându-se pe datele statistice, ei au prezentat bogățiile naturale ale țării, stadiul de dezvoltare a agriculturii, industriei și comerțului, ca și valoroasele creații de artă ale poporului nostru, înțelegând necesitatea de a face țara lor cunoscută Europei tocmai în perioada în care România se pregătea să-și cucerească independența de stat.

În concepția oamenilor de stat din acea perioadă, participarea României la expoziția universală de la Paris era totodată și cel mai nimerit prilej de afirmare a autonomiei politice a statului român, un act de curaj și de mare victorie diplomatică. În ședința din 16 februarie 1867, în care este readusă în discuție și problema participării țării noastre la acest concurs internațional, Mihail Kogălniceanu s-a ridicat împotriva deputaților care nu erau de acord cu reprezentarea României la expoziție, arătând că participarea țării noastre la o competiție mondială era o « cestiune politică » urmărită de foarte multă vreme și că ocazia ivită nu trebuia pierdută, fiind un drept dobândit după 13 ani de luptă cu Poarta. Așadar, a firma Mihail Kogălniceanu, « . . . să luăm parte la expozițiunea din Paris, ca drapelul României să filție pe lingă drapelele tuturor statelor independente ; ca comisarul nostru, ca reprezentant român, să ia parte la juriul internațional împreună cu toți ceilalți comisari ai statelor independente care au să aprecieze obiectele expuse, să discute în cestiunea expozițiunii, să împartă medalii » ¹⁵.

Dacă analizăm *Catalogul* produselor expuse în secția română, constatăm că la această manifestare arta populară a avut o mare pondere, fiind bogat reprezentată cu piese componente ale costumului și – spre deosebire de expoziția universală de la Londra din 1851 – și cu colecții întregi de costume, caracteristice pentru diferitele zone etnografice ale țării și specifice anumitor indeletniciri. Aceste ansambluri vestimentare fiind creații culturale unificate, trebuiau să reflecte diferitele etape din evoluția culturii materiale tradiționale.

Conform regulamentului propus de organizatori, pentru expunerea costumelor s-a adoptat o manieră muzeografică modernă, utilizată pînă în zilele noastre, și anume folosirea manechinelor. În cadrul expoziției universale din 1867 de la Paris, manechinele femeiești reprezentau: o bătrînă din județul Suceava ; o fată torcînd din districtul Romanați ; o strîngătoare de spice din Vlașca ; o fată din Cîmpulung purtînd o doniță pe cap ; o țărancă din Turnu-Severin în costum de femeie măritată ; o călugăriță de la mănăstirea Pasărea. Costumul femeiesc a fost deci diferențiat după vîrstă și stare civilă: costum de fată, costum de femeie, costum de bătrînă.

Costumul bărbătesc a fost reprezentat prin cel de mocan (păstor din Munții Carpați), de plăieș din zona Bacău, cosaș din Valea Oltului, călugăr de la mănăstirea Neamț, de doi surugii din împrejurimile Argeșului și Tîrgoviștei, un pescar de pe malurile Dunării ; așadar, în principal, costume legate de ocupațiile poporului român : agricultura, păstoritul, pescuitul etc.

¹³ Pentru activitatea desfășurată de Petru Aurelian în cadrul expoziției universale de la Paris din 1867 și pentru concepția sa în legătură cu rosturile și importanța expozițiilor internaționale, vezi Maria Constantin, *Petru S. Aurelian despre tradiția populară*, în *Revista muzeelor*, 1975, nr. 2, p. 50 – 52.

¹⁴ A.J. Odobescu et P.S. Aureliano, *Notice sur la Roumanie principalement au point de vue de son économie rurale, industrielle et commerciale, suivie du Catalogue spécial des*

produits exposés dans la section roumaine à l'exposition universelle de Paris en 1867 et d'une notice sur l'histoire du travail dans ce pays, Paris, 1867.

¹⁵ *Monitorul*, jurnal oficial al României, 1867, nr. 41, p. 295 ; vezi și Virgil Cîndea, *România la expoziția universală de la Paris*, în *Buletinul Comisiei naționale a R.S. România pentru UNESCO*, 1967, p. 96 – 100 ; Radu C. Demetrescu, *România la expoziția universală de la Paris în 1876*, în *Comerțul modern*, 1967, nr. 1, p. 66 – 67.



Fig. 2. — Țărancă din Vlașca, costum expus la expoziția universală din 1867 de la Paris — desen de M. Wolff.



Fig. 3. — Fată din Romanăți, costum expus la expoziția universală din 1867 de la Paris — desen de M. Wolff.



Fig. 4. — Costum românesc de plăieș expus la expoziția universală din 1867 de la Paris — desen de M. Wolff.



Fig. 5. — Costum de poștalion român expus la expoziția universală din 1867 de la Paris — desen de M. Wolff.

Descriind în cadrul catalogului piesele componente ale portului popular românesc, Odobescu sublinia marea varietate morfologică și artistică zonală, determinate și de condițiile istorice și social-economice diferite, precum și de diversitatea cadrului antropogeografic în care a trăit poporul nostru și care a condiționat practicarea diferitelor ocupații. « Les formes, les couleurs et surtout les ornements brodés des diverses pièces des vêtements varient beaucoup selon les différents districts et surtout selon les régions du pays ; ainsi les différences sont notables entre les villages des bords du Danube et ceux des hauteurs des Carpathes ; mais le caractère général de l'habillement est bien partout le même ; c'est le costume d'un peuple méridional, amoureux des couleurs vives et brillantes » ¹⁶.

Cum se explică participarea țării noastre la expoziția universală de la Paris cu o gamă atât de bogată și de variată de creații plastice populare? Care era caracteristica principală a fenomenului tabloului etnografic românesc în a doua jumătate a secolului al XIX-lea?

Faptul că în *Catalogul* produselor expuse în secția română în dreptul fiecărui obiect se afla numele proprietarului sau al instituției publice (consiliile departamentale ale diferelor județe, diferite școli, Azilul Elena Doamna, Societatea Furnica, diferite ateliere de țesătorie), localitatea și județul din care provenea obiectul respectiv ne ajută să ne formăm o imagine de ansamblu asupra ariei de proveniență a exponatelor și să constatăm că toate județele țării au fost prezente la această manifestare internațională, fie cu diverse categorii de țesături, fie cu piese de port sau chiar cu colecții întregi de costume.

Acest lucru evidențiază faptul deosebit de semnificativ că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea industria casnică avea o anumită pondere în economia națională, în cadrul ei producându-se încă, dar în condiții schimbate, o bună parte din produsele destinate consumului populației de la sate și orașe. În acea perioadă, producția textilă țărănească căpătase un caracter mai larg, de industrie care producea mai ales pentru desfacerea pe piață. Un număr considerabil de gospodării țărănești produceau țesături și piese de port în cantități mai mari decât le era necesar, aducând prisosul pe piață în vederea vânzării. Se ajunsese chiar la o strictă specializare a unor locuitori și chiar a unor sate întregi în realizarea anumitor categorii de produse, ca urmare a dezvoltării posibilităților de schimb și a creșterii cererii de produse meșteșugărești pe piață. În perioada de ascensiune a capitalismului, în condițiile accentuării diviziunii muncii și a lărgirii pieței de desfacere, în unele zone această specializare s-a adâncit tot mai mult. Ca să dăm doar un exemplu, o asemenea specializare caracteriza subzona Bîrsa de Jos din jurul localității Codlea, unde producția era divizată pe categorii de produse: pănură, pînză, cămăși, fote etc. În realizarea produselor respective, femeile din acest ținut ajunseseră la o mare virtuozitate și la un rafinament artistic cu totul deosebit: « Acestea < . . . >, prin cusătura așa-numită « de artă », sau în limba lor, cu « chindiseală », știu satisface gustul estetic fără de a imita pe cineva și fără să se fi bucurat de vreo instrucție » ¹⁷.

Așadar, în cadrul industriei casnice din această epocă, cea mai însemnată prin complexitatea și răspîndirea sa era industria textilă, a cărei originalitate și valoare artistică au fost unanim apreciate la expoziția universală din 1867 de la Paris și ale cărei produse vor figura la loc de cinste și în cadrul viitoarelor confruntări internaționale.

Participarea României pentru prima oară cu pavilion propriu la o competiție internațională nu putea lăsa indiferentă acea presă a vremii care era condusă de oameni de cultură conștienți de însemnătatea ei ca mijloc eficace în educarea și luminarea maselor, în trezirea conștiinței unității naționale și receptivi, în același timp, la toate acțiunile care implicau într-un fel sau altul prezența țării noastre pe plan european. Acestui eveniment i s-au consacrat în coloanele periodicelor românești numeroase articole, note, comentarii și apeluri.

Astfel, în revista de literatură și artă *Familia* ¹⁸, concepută de inițiatorul ei, Iosif Vulcan, ca o « oglindă fidelă » a evoluției noastre intelectuale, cu cîțva timp înainte de deschiderea

¹⁶ Alexandru I. Odobescu, *Opere complete*, vol. II, București, 1908, p. 347.

¹⁷ *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, anul XLVIII, nr. 257, din 19 nov./1 dec. 1885.

¹⁸ Cf. I. Godea, *Prezența artei populare românești în diferite expoziții organizate în veacul al XIX-lea, oglindită în revista Familia*, în *Revista muzeelor*, 1973, nr. 2, p. 153–154.

expoziției acesta își anunța cititorii că pavilionul românesc, construit după modelul bisericii Stavropoleos din București, a atras atenția asupra sa. Tot el anunța că la 6 aprilie juriul a examinat costumele românești, care au fost apreciate în mod deosebit, și-și exprima convingerea că multe dintre ele vor fi medaliat. Așadar, în cadrul expoziției universale din 1867 de la Paris, selecția exponatelor era făcută de un juriu de specialiști, ca și în zilele noastre.

Dornic să se convingă la fața locului de impresia pe care au lăsat-o publicului vizitator exponatele românești, Iosif Vulcan va întreprinde el însuși o călătorie de câteva zile la Paris. Impresiile asupra secției române le va consemna la întoarcere în paginile revistei sale, într-un amplu articol intitulat *Suveniruri de călătorie*¹⁹. Descriind secția în care erau expuse costume populare din Turnu-Severin, Romanai, Argeș, Cîmpulung, Suceava, Bacău, Vlașca, Iosif Vulcan arăta că aceste piese de artă populară au fost unanim apreciate de public și juriu, foarte multe din ele fiind premiate și putînd concura cu oricare alte piese de gen similar.

Aceleași constatări le făcea și ziarul *Românul*, care, într-un articol intitulat *O lecțiune importantă*, sublinia că « . . . la Expozițiunea universală din anul acesta toți s-au poprit numai la produsele originale ale pămîntului românesc, la costumele noastre naționale, cu alte cuvinte la cartea noastră de neam, la pasportul nostru de viață și călătorie între popoare »²⁰. Costumul popular era văzut deci ca una din trăsăturile cele mai caracteristice ale specificului etnic.

Într-un alt număr din același ziar este reprodus articolul semnat de Plée Léon, ce apăruse în *Le Siècle*. După o descriere a bogatelor resurse naturale ale României, autorul releva talentul și aptitudinile de constructori ale țăranilor noștri care, în majoritatea lor, își construiau singuri casele și uneltele de lucru necesare; sublinia gustul, virtuozitatea și rafinamentul artistic al țăranicii române care, cu îndemînare și pricepere, își confecționa singură, în cadrul gospodăriei, toate veșmintele necesare familiei sale. « Adăogați la acestea — remarca autorul — un adevărat geniu natural pentru lucru, răspîdit în toată populațiunea, multă îndemînare inventivă și stăruință. Țăranul este agricultor și totodată meseriaș. Își zidește casa și-și fabrică cea mai mare parte din instrumentele sale de lucru. Femeia sa țese toate veșmintele de lînă sau de cînepă și le confecționează; ea crește încă și gîndacii de mătase și face o pînză fină, pe care toată lumea o admiră la Expozițiunea universală »²¹. Vorbind de impresia pe care exponatele românești au lăsat-o în cadrul expoziției de la Paris, autorul conchidea: « Dară ceea ce mulțimea examinează mai mult sînt firește costumele naționale < . . . > pline de originalitate. . . »²². Drept criteriu de valoare se adopta deci ideea autenticității și a frumosului.

În *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, într-un articol semnat de Victor Cosse, intitulat *Les Costumes roumains*, se arăta că țara noastră a conservat multe din obiceiurile și tradițiile strămoșești, costumele sale naționale de o mare bogăție și varietate regională, care marchează încă diferențierile sociale și materiale, precum și ocupațiile purtătorilor²³.

În organizarea expoziției din 1867 de la Paris, toate eforturile depuse de reprezentanții țării noastre, și de Alexandru Odobescu și Petru Aurelian în special, au urmărit un singur țel: România să se înfățișeze la această competiție internațională cu tot ce are mai bun în toate domeniile de creație.

Dincolo de medaliile obținute pentru exponatele cu care s-a prezentat la expoziție (trei medalii de aur, nouă de argint, 35 de bronz și 38 de mențiuni onorabile), statul român a înregistrat un mare succes politic participînd pentru prima oară ca unitate politică separată la o manifestare internațională. Eforturile și entuziasmul celor doi organizatori ai pavilionului românesc au fost dominate de înțelegerea adîncă a rolului acestor întreceri, de folosul lor « pentru dezvoltarea țărilor, pentru lărgirea comerțului, pentru îmbunătățirea culturii și industriilor, pentru înfrățirea și apropierea națiunilor una de alta »²⁴.

¹⁹ Familia, Pesta, anul III, nr. 10, din 17/29 septembrie 1867, p. 443.

²⁰ Românul, București, anul XI, 30 mai/11 iunie 1867, p. 442.

²¹ Ibidem, 22 oct./3 nov. 1867, p. 903.

²² Ibidem, p. 904.

²³ L'Exposition universelle de 1867 illustrée, vol. I, Paris, f.a., p. 421–423.

²⁴ Alexandru I. Odobescu, op. cit., p. 333.

A doua participare internațională a României a fost la expoziția de la Viena, care urma să se deschidă la 1 mai 1873 ²⁵. Un comitet compus din Cezar Bolliac, Petru Aurelian, C. D. Athanasiu, C. I. Stăncescu, C. Sion (acesta din urmă însărcinat special cu adunarea obiectelor de industrie casnică) și Grigore Bengescu își începuse activitatea încă din anul 1872, selectând obiectele care urmau să fie expuse.

Prin decretul din 14 martie 1873 a fost numit comisar general al secției române Emanuel Krețulescu. Din raportul său aflăm că, înainte de a lua drumul Vienei, obiectele selecționate au fost expuse mai întâi în țară, la hotelul Herdan. Expoziția s-a bucurat de un mare succes, fiind apreciată de publicul vizitator.

Același raport informa asupra dificultăților pe care le-a întâmpinat comisarul român la Viena, cu ocazia instalării pavilionului țării noastre. Deoarece pînă la deschiderea oficială a expoziției nu mai rămăseseră decît două luni, i-a fost greu să găsească mînă de lucru disponibilă în vederea amenajării secției române. Pe de altă parte, necunoscînd dinainte spațiul ce fusese destinat României, ajuns la fața locului și-a dat seama că nu-l poate completa numai cu obiectele aduse. De aceea a trebuit să se cumpere în țară și să se trimită urgent la Viena încă alte obiecte ²⁶.

Presă română a consacrat acestui eveniment numeroase articole, dîndu-ne posibilitatea să pătrundem în climatul psihologic și de idei, în atmosfera febrilă de pregătire și organizare a acestei manifestări. Astfel, prin scurte note: *Pentru expozițiunea din Viena, Relativ la expozițiunea din Viena, Ce e nou*, revista *Familia* își ținea la curent cititorii cu stadiul lucrărilor de amenajare a pavilionului românesc.

Într-o asemenea notă se anunța, de pildă, că pentru acest concurs se pregăteau și niște fotografii de costume populare, executarea lor fiind încredințată fotografului Auerbach din Arad, care avea « bun gust în privința aceasta » ²⁷.

Într-o altă notă, aceeași revistă făcea cunoscut opiniei publice că la expoziția de la Viena va fi expus și portul românilor din Transilvania ²⁸ în cadrul pavilionului Imperiului austro-ungar.

Dintr-un articol intitulat *Arta țărăncilor române la expoziția din Viena*, aflăm că în vederea alcătuirii acestei colecții cercetătorul maghiar Xantus Janos întreprinsese cu un an înainte o călătorie prin Transilvania și Banat; înainte de a fi trimisă la Viena, întreaga colecție a fost expusă la Budapesta. Vizitînd această expoziție, organizată la Institutul industrial și agronomic din Budapesta, Iosif Vulcan remarcă faptul că aici erau reprezentate mai ales costume din județul Năsăudului, din comitatele Hunedoara și Maramureș, precum și din comitatele Caraș și Timiș, deci zone etnografice cu bogate tradiții și cu specific zonal local.

Referindu-se la categoriile de obiecte expuse în cadrul expoziției de la Budapesta, Iosif Vulcan sublinia următoarele: « Tot ce vezi în casa țăranului român, tot ce poartă poporul nostru, articole de trebuință și de lucru se află aici reprezentate după putință. Această colecțiune e ca o fotografie a poporului român, care-l reproduce înaintea străinilor cu toate însușirile lui originale și frumoase. Nu știm ce să admirăm mai mult. Invențiunea genială sau executarea surprinzătoare? Compozițiunea originală sau coloritul neimitabil? » ²⁹. Iosif Vulcan aprecia deci prezența creațiilor de artă populară românească la expoziție prin prisma reprezentativității lor; categoriile de obiecte care îndeplinesc o funcție determinantă în viața de toate zilele, dar investite în același timp cu remarcabile calități estetice, fiecare din ele avînd caracter de unicat.

Catalogul secției române ³⁰ a expoziției universale din 1873 de la Viena a fost redactat în limba franceză. Prima parte a acestui catalog este consacrată descrierii țării noastre din

²⁵ Expoziția vieneză se întindea în Prater pe 1 834 000 m² pavilionul românesc fiind situat între cel al Persiei și cel al industriei austriece.

²⁶ Emanuel Krețulescu. *Raportul d-lui Comisar General al expozițiunei române din Viena 1873*, București, 1873, p. 2—3.

²⁷ *Familia*, Pesta, anul VIII, nr. 33, din 1/13 august 1872, p. 394.

²⁸ *Ibidem*, anul VIII, nr. 50, din 10/22 decembrie 1872, p. 596.

²⁹ *Ibidem*, anul IX, nr. 9, din 4/16 martie 1873, p. 104.

³⁰ *Catalogue de la section roumaine à l'Exposition Universelle de Vienne en 1873*, Vienne, 1873.

punct de vedere geografic, demografic, administrativ, economic și cultural. Informațiile referitoare la industria casnică națională prezintă un deosebit interes, fiind relevate aici talentul și îndemânarea țăranilor români, care își construiesc singuri locuințele, mobilierul și toate uneltele de care au nevoie fie în cadrul gospodăriei, fie la munca cîmpului, ca și priceperea, destoinicia și arta țărăncii române, care singură țese toate veșmintele necesare membrilor familiei, lucrul său remarcîndu-se atît prin frumusețea, finețea și armonia execuției, prin gustul desăvîrșit în compunerea și dispoziția motivelor ornamentale în alegerea și combinarea culorilor, cît și printr-un stil particular, original.

Catalogul mai cuprinde lista expozanților români, descrierea secției române, cu suprafața pe care a ocupat-o în cadrul expoziției, apoi modul în care a fost amenajată, numărul participanților și al recompenselor acordate. Într-un spațiu de 655 m² au fost instalate produsele a 1 498 de expozanți.

Sistemul de clasificare adoptat de organizatori cuprindea 26 de grupe, din punct de vedere etnografic prezentînd interes grupa a XX-a, cu tema « Tipuri de locuință rurală, dispunerile, ustensilele sale și mobilierul său », și grupa a XXI-a, « Industria casnică națională », deci grupele în care erau incluse creațiile de civilizație și cultură populară.

Datorită lipsei de spațiu — se menționa în catalog — nu se putuse amenaja în aer liber o construcție în stil național, așa cum se proiectase inițial. Așadar și în cadrul competiției mondiale de la Viena s-a reluat ideea promovată de Alexandru Odobescu în cadrul expoziției universale din 1867 de la Paris, a expunerii unei locuințe tradiționale țărănești în aer liber. Nu s-a putut ridica decît un pavilion în centrul secției, necesar pentru organizarea recepțiilor oficiale.

În lista expozanților, atît în dreptul numelui persoanelor particulare, cît și al asociațiilor sau instituțiilor de stat (consiliile municipale, consiliile generale ale diverselor județe, Azilul Elena Doamna) se indica localitatea (comuna sau orașul, fără a fi trecut însă și județul, ceea ce îngreunează cunoașterea exactă a ariei de proveniență a exponatelor), precum și premiul obținut.

La competiția internațională de la Viena participanții — așa cum se specifică în catalog — au fost scutiți de orice fel de taxe privind ambalarea și transportul obiectelor, precum și de cele privind aranjarea lor în cadrul pavilionului românesc.

Analizînd *Catalogul* secției române, constatăm că pentru grupa a XX-a — din cauzele obiective arătate mai sus — au fost trimise doar planuri de case țărănești din localitățile Buzău, Vaslui și Caracal, în timp ce în grupa a XXI-a au fost expuse țesături de cînepă, in, bumbac, lînă, mătase, piese disparate de port popular, ansambluri de costume specifice diverselor zone etnografice ale țării, precum și textile decorative de interior.

Semnificativ este faptul că în cadrul concursului internațional de la Viena țara noastră a participat și cu expoziții colective de țesături, broderii și costume naționale care au fost medaliat și care ilustrează amploarea participării, interesul crescînd pentru acest gen de manifestări, înțelegerea necesității organizării și participării la marile competiții mondiale.

O serie de periodice românești și străine au făcut comentarii pe marginea participării țării noastre cu piese de artă populară.

În *Românul*, de pildă, sînt reproduse aprecierile făcute de ziarul vienez *Wanderer* asupra produselor expuse în cadrul secției române: « Costumele românești sînt de o deosebită atracțiune, mai cu seamă cel de borangic, cusut cu argint și numit zăvelcă, cu șorțul său lat, cusut cu aur și cu multe culori strălucitoare, marama sau vâlul aerian, țesut în arabescuri fine de aur și mătase, ia de aceeași ștofă, încărcată cu abundență cu cele mai alegorice cusături bizantine, după tradițiunile monastirești. Variațiunea desenului este într-adevăr demnă de admirațiune »³¹. Erau descrise apoi cingătorile femeiești de lînă, brîuri și bete, costumele bărbătești — în legătură cu care se făcea afirmația că ele nu sînt mai puțin pitorești decît cele femeiești —, hainele mari, mintenele și cojoacele.

³¹ *Românul*, București, anul XVII, 8/20 iunie 1873, p. 405.

Într-un alt număr din același ziar era reproduș din *Le Danube* articolul intitulat *Expozițiunea din Viena*. Se sublinia aici faptul că deși România este o țară mică, a cărei unire este de dată recentă, prin participarea sa la acest concurs internațional « a oferit <...> un spectacol original și interesant. De la cea dintâi privire <...>, vizitatorul vede lămurit <...> că românii posed mult gust și îndemânare, că sînt inteligenți și laborioși și că țara lor e nesleită de tot felul de bogății »³². Referindu-se la țesăturile românești, se afirma faptul că ele atrag atenția îndeosebi prin vioiciunea culorilor, varietatea desenelor și buna calitate a materiilor prime. În același mod elogios erau comentate și alte categorii de obiecte, ceramica și coșurile împletite din nuiele, care se distingueau mai ales prin soliditatea și formele lor originale³³.

Un alt periodic românesc, *Trompeta Carpaților*, în articolul *Expozanții români medaliați la Expozițiunea universală din Viena din anul 1873*, arăta că, la grupa a XXI-a, industria casnică națională cuprindea olărie, broderii, dantele și alte obiecte făcute cu acul, mobile și unelte diverse³⁴.

În *L'Exposition Universelle de Vienne illustrée*, într-un articol consacrat secției românești din cadrul expoziției, se arăta că « Les produits de l'industrie domestique méritent le plus grand intérêt. Dans tous ces produits, qui doivent leur origine aux femmes, pour la plupart, se manifestent un goût artistique et un sentiment des formes qui fait quelquefois défaut chez les dessinateurs industriels des pays plus avancés »³⁵.

În comparație cu expoziția universală din 1867 de la Paris, la care au participat 1 062 de expozanți care au primit 85 de medalii, la Viena numărul participanților români a fost de 1498 și au obținut: o medalie de aur, 10 medalii de progres, 57 de medalii de merit, 8 medalii de bun gust, 147 de mențiuni onorabile și 7 medalii de colaboratori.

Din juriul internațional al grupei a II-a a făcut parte economistul Petru Aurelian, a cărui activitate trebuie subliniată și cu prilejul acestei expoziții. Alegerea sa ca membru al juriului internațional la două mari competiții internaționale, Paris 1867 și Viena 1873, arată aprecierea de care se bucura omul de știință român nu numai în țară, dar și pe plan internațional, prin lucrările științifice elaborate, prin activitatea sa publicistică, prin concepțiile moderne pe care le avea asupra rosturilor expozițiilor internaționale.

În încheierea raportului său, comisarul general al expoziției române, E. Krețulescu, sublinia importanța deosebită a acestor concursuri internaționale și pentru faptul că specialiștii români din diverse ramuri ale economiei și culturii puteau studia experiența altor țări și progresele înregistrate în domeniile respective. Astfel, Petru Aurelian, cu ocazia expoziției de la Viena, întocmise un studiu amplu asupra agriculturii, iar pictorul Stăncescu asupra artelor plastice din cadrul expoziției. Referindu-se la studiul asupra « belelor arte <...>, care contribuie atât de mult la dezvoltarea civilizațiunii și care nu merită mai puțin a fi examinate decît numeroasele producțiuni ale industriei »³⁶, E. Krețulescu reliefa importanța acestui studiu comparativ, prin intermediul căruia publicul românesc și îndeosebi specialiștii puteau lua cunoștință de capodoperele naționale și universale, de diferitele școli de pictură, sculptură, arhitectură, existente la acea dată și atât de sugestiv puse în evidență la expoziția de la Viena. Interesul, gustul publicului din țara noastră pentru ceea ce este frumos, arăta în continuare comisarul general, se dezvoltase, putîndu-se vorbi și la noi de o « mișcare artistică », care începea să se facă tot mai mult simțită prin înființarea Societății amicilor artelor frumoase³⁷. Opinia sa era că, prin aceste studii variate, țările participante dobîndeau « elementele necesare pentru a putea fi puse în poziție de a profita de toate binefacerile civilizației moderne »³⁸.

³² *Ibidem*, 23 iunie/4 iulie 1873, p. 553.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Trompeta Carpaților*, București, anul XI, nr. 1082, din 2 septembrie 1873.

³⁵ *L'Exposition Universelle de Vienne illustrée*, Paris, Viena, f.a. p. 357.

³⁶ Emanuel Krețulescu, *op. cit.*, p. 6.

³⁷ Prima expoziție a Societății amicilor belelor-arte era anunțată de ziarul *Pressa* care, comentînd-o, sublinia că ea « ...reprezintă gradul de cultură artistică a României, atît în trecut cît și în timpul de față » (*Pressa*, nr. 19, din 25 ianuarie 1873, p. 3).

³⁸ Emanuel Krețulescu, *op. cit.*, p. 6.

Datorită rolului considerabil pe care expozițiile internaționale îl aveau în dezvoltarea relațiilor economice, politice și culturale între statele participante, oglindind progresele înregistrate în diferite sectoare ale economiei (industrie, agricultură, comerț), ca și în domeniul vieții spirituale, inițiativa organizării unei noi întreceri, după cea de la Viena, a luat-o din nou Franța. Prin decrete emise încă din anul 1895 se anunța deschiderea expoziției universale din 1889 de la Paris ³⁹. Tot mai multe personalități ale vieții culturale și economice din Franța subliniau cu diverse prilejuri necesitatea organizării unei asemenea manifestări pentru stabilirea unui climat de pace și colaborare între popoare. Pentru că, așa cum remarca autorul prefeței mării lucrări enciclopedice *L'Exposition Universelle de 1889*, Edouard Lockroy, « Une Exposition universelle est une totalisation : l'esprit humain arrête une minute son labeur et considère le chemin parcouru, comme un voyageur retourne la tête pour regarder la pente déjà gravie. C'est un moment de détente où la pensée se condense, où les forces se renouvellent. Les hommes admirent leurs conquêtes et se donnent la main. Un grand souffle de fraternité passe sur leurs fronts. Et ces fêtes ne sont pas indifférentes à la paix du monde » ⁴⁰.

România n-a luat parte oficial la competiția internațională din 1889, participarea ei fiind de data aceasta opera unei inițiative particulare. Un comitet național compus din 165 de persoane reprezentând corpurile legiuitoare, industria, comerțul, publicistica și alte ramuri de activitate și al cărui președinte a fost numit prințul George Bibescu a pregătit și a selectat produsele ce urmau să fie expuse. Acest comitet era ajutat în provincie de comitete județene, cum erau cele de la Iași, Vaslui, Bîrlad, Cîmpulung, Craiova, Caracal și Turnu-Măgurele, al căror rost era să facă o preselecție, iar la Paris era ajutat de un comitet compus din 22 de membri.

Lucrarea elaborată în limba franceză cu ocazia expoziției de la Paris era destinată — așa cum arăta în prefață autorul ei, G. Bibescu — să dea câteva informații generale asupra României, asupra așezării sale geografice, climei, solului și produselor sale, caracterului locuitorilor și portului lor, ca și asupra diverselor industrii care figurau în secțiunile românești ale expoziției ⁴¹. Comentînd expoziția de ceramică amenajată în cadrul secției industriale, autorul sublinia faptul că este una din cele mai remarcabile. « Elle présente une série de pots de terre vernis, de cruches de terre, de poteries de ménage, de petits barils et de gourdes, de vases aux formes gracieuses, qui témoignent du bon goût artistique de ces produits » ⁴². Se arăta, în continuare, marea varietate de țesături de in, cînepă, bumbac, lînă, mătase, stofă care au fost expuse în cadrul expoziției internaționale de la Paris, ca și diversitatea costumelor populare, reprezentative pentru zonele etnografice din care proveneau ⁴³.

Sistemul de clasificare adoptat la acest concurs cuprindea nouă grupe subîmpărțite în clase ⁴⁴. Lucrarea se încheia cu lista expozanților, care cuprindea numele persoanei sau instituției, grupa, clasa, localitatea, natura obiectului expus și amplasamentul său în cadrul expoziției. Din cele 21 de județe participante, s-au remarcat îndeosebi, prin numărul și varietatea pieselor de artă populară expuse, județele Teleorman și Muscel ⁴⁵.

³⁹ Pentru expunerea obiectelor fuseseră alese de organizatori: Cîmpul lui Marte, Trocadero, Le Quai d'Orsay, l'Esplanade des Invalides și Palatul industriei, care însumau în total o suprafață de 958 572 m².

⁴⁰ E. Monod, *L'Exposition universelle de 1889. Grand ouvrage illustré, historique, encyclopédique, descriptif publié sous le patronage de M. le Ministre du Commerce, de l'Industrie et des Colonies, commissaire général de l'Exposition*, IV^e volume, Paris, 1890.

⁴¹ G. Bibescu, *Exposition universelle de Paris en 1889. Notice sur la Roumanie. Productions — Industries*, Paris, 1889.

⁴² *Ibidem*, p. 99.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Grupa a IV-a cuprindea: țesături, veșminte și accesorii; clasa 30: fire și țesături de bumbac; clasa 31: fire și

țesături de lînă dărăcită; clasa 33: țesături de mătase; clasa 34: dantele, tuluri, broderii și pasmanterii; clasa 35: articole de bonetărie și de lenjerie, obiecte accesorii ale veșmintelor; clasa 36: haine pentru ambele sexe (aici erau incluse și veșminte specifice diverselor ocupații, costume populare din diferite ținuturi). Produsele românești au fost instalate cu mult gust în galeria industriilor pe un spațiu de 416 m², în cea a agriculturii pe 400 m² și a « frumoaselor arte » pe 90 m².

⁴⁵ Au participat 736 de expozanți români, care au obținut 272 de distincții: două mari premii, 26 de medalii de argint, 73 de medalii de bronz și 107 mențiuni onorabile. Din juriile internaționale care au decernat premiile au făcut parte 14 jurați români.



Fig. 7. — Lăutari români la expoziția universală din 1889 de la Paris.

Fig. 6. — Țărânci române în costum național la expoziția universală din 1889 de la Paris.



Fig. 8. — Cabaretul românesc la expoziția universală din 1889 de la Paris.

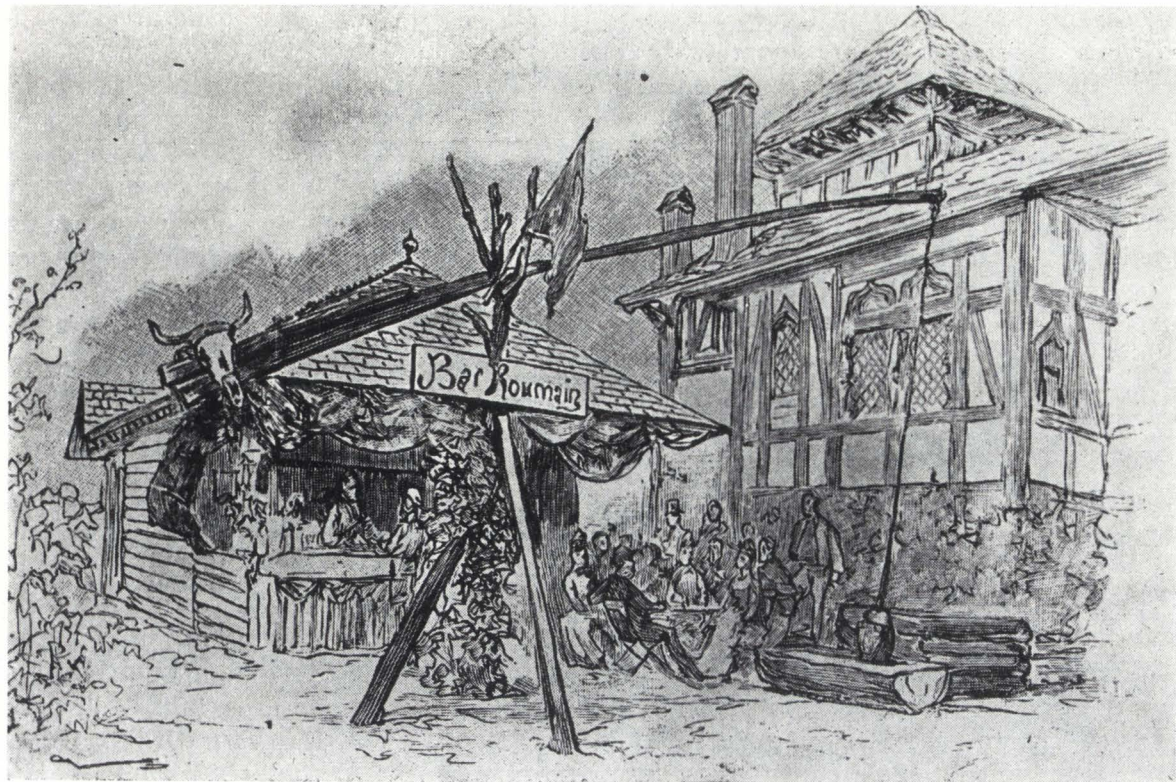


Fig. 9. — Barul românesc la expoziția universală din 1889 de la Paris.

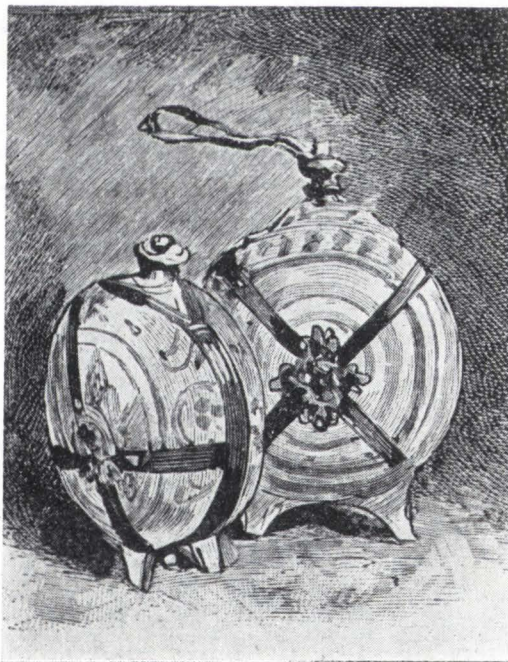


Fig. 10. — Ploști românești la expoziția universală din 1889 de la Paris.

În lucrarea lui E. Monod sînt remarcate produsele artei românești, rafinamentul și gustul artistic al creatorului popular. « Les broderies roumaines — soie, laine ou perles — sont généralement confectionnées à demeure. Le paysan, homme ou femme, y excelle. La nécessité l'a rendu industriel, la pratique le rend artiste, et les produits sortis de ses mains sont très recommandables, témoin, avec les broderies, les lainages aux couleurs éclatantes,

ornés d'agréables dessins ; les harnais, les faïences, la poterie, venus tout droit des fermes roumaines et faisant bonne figure à l'Exposition» ⁴⁶.

În jurnalul săptăminal *L'Exposition de Paris de 1889*, în articolul intitulat *La Roumanie à l'Exposition*, se arăta că țara noastră este una din țările despre care s-a vorbit mult și nu fără temei. O bună impresie a făcut-o asupra publicului vizitator restaurantul românesc : « ... une véritable exposition nationale et des plus pittoresques. Outre l'architecture du pays, représentée par la construction même, la décoration intérieure avec des étoffes et des poteries roumaines très curieuses, le cabaret roumain a cette particularité qu'il reproduit fidèlement une partie de la vie nationale roumaine . . . » ⁴⁷. Pentru prima oară în cadrul unei expoziții internaționale s-a amenajat un restaurant românesc, construit și decorat în stil popular, cu obiecte specifice de artă populară, în cadrul căruia personalul care a servit, ca și lăutarii au fost îmbrăcați în costume populare, reprezentative pentru diferite zone etnografice ale țării.

Este de menționat faptul că în cadrul competiției mondiale din 1889 de la Paris a avut loc și un « Congres al tradițiilor populare », la ale cărui dezbateri, ce s-au desfășurat pe parcursul a opt zile, au luat parte numeroși cercetători și savanți din Franța, Anglia, Belgia, Spania, Rusia, America, Africa, Asia, România ⁴⁸.

În cadrul congresului trebuie reținută luarea de cuvânt a lui Émile Blémont, care vorbind despre tradiție a definit funcția socială a acesteia, precum și importanța ei în evoluția societății omenești. Potrivit concepției sale, poporul constituie sursa inepuizabilă a frumosului, considerat o categorie universală, superioară variațiilor de gust și intereselor individuale. Numind poporul « tinerețea veșnică a umanității », Blémont sublinia faptul că ceea ce îl caracterizează este simțămîntul și sensibilitatea sa pentru frumos. Referindu-se la capacitatea estetică a poporului, remarca că ea nu descrește pe măsură ce omenirea evoluează spre civilizație, ci numai atunci cînd poporul se leapădă de sine și vrea să imite modelele provenite din arta burgheză ⁴⁹.

Trebuie relevat și faptul deosebit de semnificativ că în timpul campaniilor de pregătire și organizare a expozițiilor universale s-a pus pentru prima oară și problema creării unui muzeu etnologic. Un asemenea proiect a fost elaborat cu ocazia competiției mondiale din 1855 de la Paris. Iar expoziția internațională din 1878 de la Paris — la care țara noastră, ocupată cu războiul de independență, n-a putut lua parte — a dat impulsul final pentru înființarea unui muzeu etnografic, muzeul Trocadero, al cărui fondator a fost E. T. Hamy și care a fost inspirat de Nordiska Museet din Stockholm ⁵⁰.

★

Sfîrșitul secolului al XIX-lea a atras atenția lumii întregi prin deschiderea expoziției universale din 1900 de la Paris, hotărîtă prin legea din 13 iunie 1896. Statele invitate aveau așadar la dispoziție numai patru ani pentru realizarea materială a acestei mari opere care urma să rezume progresele, eforturile făcute în toate sectoarele vieții economice și spirituale.

Instalată pe o suprafață de 2 227 946 m², ea era definită astfel în raportul ministrului Jules Rocher : « la fin d'un siècle de prodigieux efforts scientifiques et économiques < . . . >, le seuil d'une ère, dont les savants et les philosophes prophétisent la grandeur et dont les réalités dépasseront sans doute les rêves de nos imaginations » ⁵¹.

România nu trebuia să piardă prilejul de a arăta țărilor participante, la sfîrșitul veacului în care ea își cucerise independența de stat, progresele realizate în toate ramurile de activitate. În circulara sa, ministrul agriculturii, comerțului, industriei și domeniilor sublinia faptul că guvernul țării acceptase invitația Republicii Franceze de a lua parte la expoziția din 1900, arătînd că ea va fi « . . . un inventar documentat de tot ce au produs mai însemnat

⁴⁶ E. Monod, op. cit., vol. III, p. 148.

⁴⁷ *L'Exposition de Paris de 1889*, Paris, 1889, p. 6.

⁴⁸ Reprezentantul țării noastre la acest congres a fost D. Butculescu. Vezi *Luminatorul. Organ pentru politică, literatură*, anul X, nr. 76.

⁴⁹ E. Monod, op. cit., vol. I, p. 412.

⁵⁰ R. Goldwater, *Primitivismul în arta modernă*, București, 1974, p. 42.

⁵¹ *Exposition Universelle internationale de 1900 à Paris. Actes organiques*, Paris, 1896, p. 6.

artele, știința și activitatea economică din întreaga lume în acest secol» și că « interese politice și economice de întâiul ordin ne impuneau datoria de a participa la această expozițiune »⁵².

În vederea pregătirii materialului expozabil s-au luat măsuri energice, întocmindu-se un regulament aprobat de Consiliul de Miniștri, pe lângă dispozițiile de ordin administrativ date în acest scop. Au fost adresate apeluri, circulare și instrucțiuni către administrațiile statului, către institutele și societățile de cultură publice și private, către camerele de comerț și prefecturi. Experiența expozițională acumulată a fost folosită în sensul că în fiecare județ ființa câte un juriu local, iar la București un juriu central. Principala atribuție a comisiilor județene era de a se adresa direct producătorilor pentru a-i îndemna să participe la expoziție, de a-i ține la curent pe cei interesați cu mersul și stadiul lucrărilor, de a alege obiectele care urmau să fie trimise la expoziție, decizia definitivă luînd-o în această privință juriul central.

Cu alcătuirea planurilor pavilioanelor românești fusese însărcinat arhitectul francez Camille Formigé, laureat al expoziției universale din 1889. În vederea elaborării lor, Formigé întreprinsese o călătorie de studii în România, vizitînd renumitele monumente de artă, din care dealtfel se va și inspira pentru realizarea planurilor, bisericile de la Curtea de Argeș, Trei Ierarhi, Stavropoleos și mănăstirea Horezu.

Sistemul de clasificare general al expoziției cuprindea 18 grupe, subîmpărțite în 121 de clase. Grupa a 13-a cuprindea « Fire, țesături, veșminte », iar produsele claselor 80–83 erau constituite din țesături de cînepă, bumbac, lînă și mătase, fiind expuse în « Palatul internațional al firelor, țesăturilor și veșmintelor » de pe Cîmpul lui Marte, în cadrul unei secții proprii.

Din raportul general întocmit de comisarul român, D. C. Olănescu, aflăm că și la această competiție internațională arta populară românească a fost bogat reprezentată prin diferite produse cu caracter tradițional⁵³. În afară de pînzeturi fine și țesături de in, cînepă, bumbac, lînă și păr de capră, borangicuri, postavuri, dantele, broderii, ceaprazuri, pasmanterii, ceramică, rogojinărie, împletituri, tăbăcării, scoarțe și covoare deosebit de valoroase prin armonia culorilor, finețea execuției, originalitatea și varietatea elementelor ornamentale, ca și a compoziției decorative, s-au făcut remarcate îndeosebi costumele naționale, prin trăsăturile lor particulare, specific zonale, care le-au conferit atributul de unicate. Pentru că, așa cum sublinia comisarul român al expoziției, « fie croiala, fie așezarea isvoadelor, ori podoaba mai bogată sau mai simplă a cîmpurilor și pămînturilor cusăturii, fie modul de a îmbrăca cutare parte a veșmintelor, fie chiar culoarea lor sau felurimea alesăturilor sînt de ajuns pentru a hotărî partea țării de unde vin. . . »⁵⁴. Deci, după elementele de croi, dispoziția cîmpurilor ornamentale, după decor și cromatică se putea aprecia zona de proveniență a costumului respectiv.

Din *Catalogul declaranților d'a expune comunicați Comisariatului frances al expozițiunii, grupați pe județe*, aflăm că la această grandioasă întrecere internațională au fost selectate categorii de obiecte specifice de artă populară de pe întreg cuprinsul țării. O impresie cu totul remarcabilă au lăsat-o costumele populare din Gorj, Rucăr, Vrancea, Neamț, Romani, Olt, zone etnografice cu bogate și străvechi tradiții, în care s-a păstrat nealterat fondul original, autohton, al artei populare.

Referindu-se la modul în care costumele naționale au fost apreciate la marea confruntare internațională din 1900, D. C. Olănescu arăta în raportul său că « ele au pironit atențiunea a sutimi de mii de trecători în timpul Expozițiunii și au deșteptat interesul cunoscătorilor și maeștrilor străini. . . »⁵⁵, fiind produsele mîinilor îndemînatice ale țărăncilor

⁵² D.C. Olănescu, *România la expozițiunea universală din Paris 1900*, București, 1901, p. 15.

⁵³ La această expoziție România a ocupat o suprafață de 2 955 m², expunînd produsele sale în 12 locuri deosebite. Au participat 2 146 de expozanți, care au obținut 1 086 de recompense: 45 de mari premii, 224 de medalii de aur,

354 de medalii de argint, 314 medalii de bronz și 149 de mențiuni onorabile.

⁵⁴ D.C. Olănescu, *Raport general asupra participării României la expoziția universală din Paris 1900*, București, 1901, p. 381.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 381.

des idées ayant trait à la promotion des expositions internationales et le rôle de quelques personnalités marquantes de la vie politique, économique et culturelle de l'époque dans l'organisation de ces expositions; la conception des expositions et la place qui revenait dans leur cadre aux créations de la civilisation et de la culture populaires; l'influence qu'ont eue les expositions internationales sur le concept d'exposition d'art populaire et de musée ethnographique en Roumanie.

En analysant les catalogues des expositions universelles, l'auteur a pu suivre: les catégories d'objets qui ont figuré à ces manifestations, l'aire de leur provenance, les critères qui ont présidé à leur sélection; les catégories sociales, institutions d'État ou privées qui y ont participé; leur écho dans la presse de l'époque et l'impression produite par les objets d'art populaire roumain sur l'opinion publique du monde entier.

Par suite de la participation de la Roumanie aux grandes confrontations internationales avec une gamme large et variée de produits à caractère traditionnel, l'art populaire roumain s'est fait remarquer sur le plan mondial, étant apprécié comme un art tout à fait original, par ses traits particuliers, par ses notes spécifiques, par les formes inédites d'expression et de réalisation artistique.

CONTRIBUȚIA LA DESLUȘIREA BIOGRAFIEI ȘI LA CUNOAȘTEREA OPEREI PICTORULUI CAROL POPP DE SZATHMÁRY

ANA MARIA COVRIG

Evoluția logică, continuu ascendentă, a artei românești ascunde încă numeroase laturi necunoscute. Multor artiști le știm numai fragmentar biografia și le putem aprecia doar parțial înfăptuirile. Nu o dată, informațiile despre existența și realizările pictorilor din perioada de pionierat a plasticii moderne sînt confuze și derutante. Este și cazul lui Carol Popp de Szathmáry, artist dinamic și fecund, apreciat numai pentru anumite elemente constitutive ale personalității sale multilaterale. Literatura privind viața și opera sa perpetuează o serie de date inexacte și favorizează interpretările eronate (privind chiar data nașterii și a morții, motivele și momentul stabilirii la București etc.).

Lucrurile se clarifică, în parte, prin consultarea documentelor din arhivele clujene, sistematizate prin strădania lui Dani János, și a cîtorva scrisori — din aceleași arhive — furnizate de Árvay Árpád.

Studiul de față își propune — pe baza materialului bibliografic existent — corectarea erorilor, reliefarea etapelor mai puțin cunoscute și publicarea de date inedite privind mai ales familia artistului, călătoriile sale în Italia, unele aspecte ale participării sale, în calitate de fotoreporter, la războiul Crimeii și la războiul pentru Independență, precum și inițiativele sale tipografice.

★

Szathmáry este ardelean ¹. Format în cercul restrîns și tradiționalist al intelectualității clujene ² de la începutul secolului al XIX-lea, se dovedește, atît printr-o viață jalonată de înfăptuiri și inițiative, cît și prin opera sa plastică, un personaj captivant, în întregime omul timpului său.

¹ Carol Popp de Szathmáry s-a născut la Cluj — conform genealogiei familiei Szathmáry, întocmită în 1930 de Herepei János, păstrată în Arhiva istorică a Academiei din Cluj — la 11 ianuarie 1812 și a murit la 3 iunie 1887, la București (a se vedea Thieme Becker Künstler Lexikon, Leipzig, 1938 și Müvészeti Lexikon, Budapesta, 1968).

² Date referitoare la mediul din care a pornit artistul și la familia Szathmáry găsim în jurnalul lui Wass Pál (publicat de Csetri Elek în 1968, la București) și la Dani János, *Adatok Szathmári Pap Károly gyermekkoráról és diákéveiről. A Bolyai Tudomány Egyetem Kiadványai. I. Tanulmányok. Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének 80 ik évfordulójára. Separatum.* Cluj, 1957, p. 198—207. Tatăl lui Carol, Szathmáry Pap Dániel (1786—1829), a cunoscut o relativ rapidă ascensiune pe treptele ierarhiei funcționărești. În 1820 era revizor (*rationum officialis*) la oficiul de conturi al Guberniei ardelenești, iar în 1823 inspector (*cassae administrator*) la casieria comună a Colegiului reformat clujean și a bisericii reformate

ardelene. Pe lingă aceste slujbe ce puteau asigura existența familiei, Dániel avea pămînturi și vii la marginea orașului, proprietăți care aduceau venituri considerabile. Situația materială bună a favorizat educația îngrijită a copiilor săi, patru la număr, pînă în preajma anului 1827 cînd, după un îndelung dezechilibru sufletec, Dániel a devenit robul alcoolului și al jocului de cărți. A înstrăinat 2 000 de forinți din banii colegiului, apoi, conștient de faptul că nu-și va putea plăti niciodată datoriile, s-a sinucis, la 18 februarie 1829. Acțiunea juridică intentată împotriva lui a trecut asupra moștenitorilor direcți, dar avînd în vedere că nu exista nici o speranță « să se obțină ceva de la ei » a încetat în 1846 și toată averea familiei a fost licitată.

Mama sa, Wass Suzana (1779—1857), era fiica lui Wass Pavel (1752—1824) și al Julianei Vécsei (+ 1840). Wass Pavel, perceptor la Cluj, proprietar de case, pămînturi cultivabile și pășuni, era și tatăl lui Wass Pál, ofițer în armata austriacă, deținător al unui pitoresc jurnal de însemnări.

Familia, cu tradiții și ambiții nobiliare³, are meritul să-i trezească dragostea pentru studiu⁴ și să-i încurajeze din fragedă tinerețe talentele. Grefată pe înclinația nativă de a asimila cunoștințe dintre cele mai diverse, educația clasică, profund și corect orientată, modelează un om multilateral.

Școala joacă un rol decisiv în îndrumarea adolescentului; în perioada anilor de învățătură se nasc pasiuni și interese hotărâtoare pentru întreaga sa carieră. Din anul 1819, Carol Popp de Szathmáry urmează cursurile Colegiului reformat din Cluj, întâi sub supravegherea preceptorului Göde Ștefan, apoi, din 1821, călăuzit de preceptorul Fazekas Iosif⁵. Este un elev sîrguincios și disciplinat și, după cum se adevărește prin diploma din 9 octombrie 1827, absolvă cu rezultate excepționale primele opt clase. Setea lui de cunoaștere depășește limitele programului școlii. Înscris la secția de drept a cursului superior de la Colegiul reformat, în anul școlar 1827 audiază⁶, printre elevii secției de filozofie: arheologia romană, literatura latină, matematica, iar în 1831 chiar unele cursuri de mineralogie⁷; se simte atras în mod deosebit de anatomie și de exercițiile poetice. Pentru îmbogățirea cunoștințelor literare împrumută din biblioteca colegiului un manual de poezie maghiară, în limba germană, de Toldy Francisc⁸, iar pentru clarificarea unor noțiuni anatomice studiază cărțile de disecție ale lui Ioan Veslingius și Philippus Verheyen, precum și foarte apreciată lucrare a lui Bonetus, *Thesaurus medico-practicus*⁹.

Dovada calităților și reușitelor lui Szathmáry este certificatul de absolvire a cursului primar, care, pe lângă încurajările verbale, vine să influențeze pozitiv evoluția sa ulterioară: « Pe tînărul înzestrat cu rare calități psihice și sufletești, orientat cu mare silință spre cultură, îl recomandăm călduros ca pe mîndria Colegiului nostru tuturor celor pe care-i privește, cu atît mai mult cu cît în practicarea artelor libere, în special în caligrafie, pictură și muzică, depășindu-și vîrsta, a făcut progrese admirabile și prin aceasta, adesea chiar în public, a

³ G. Oprescu, în lucrarea *Pictorii din familia Szathmáry*, în *Analecta*, I, 1943, p. 6, aduce drept dovadă a obirșiei nobile a familiei două acte din arhiva — distrusă în timpul celui de-al doilea război mondial — păstrată de Ortansa Satmáry și anume o diplomă ce a fost acordată de împăratul Leopold, în calitate de rege al Ungariei, la 16 mai 1666, lui Daniel Nagy, alias Pap, din care reiese că familia era originară din Jank, comitatul Satmar, și un document din 1665, referitor tot la Daniel Nagy, alias Pap, « Hactenus etiam in statu et conditione nobili ». Acesta din urmă pare să fie identic cu actul de innobilare menționat în articolul lui Biro Béla, *Szathmáry Pap Károly*, în *Erdélyi Helikon*, 1943, nr. 12, p. 699, demonstrînd că familia locuia pe atunci la Satu Mare, unde fiul sus-numitului Daniel (purtînd tot numele de Daniel) ocupa o slujbă împărătească.

În genealogia lui Herepei János se poate urmări succesiunea reprezentanților acestei cunoscute familii ardelen. Se întilnește aici numele lui Szathmáry P. Ioan — preot reformat, fiul lui Daniel și al Anei Dészey — probabil cel supranumit, pentru calitățile sale de orator, Ioan Gură de Aur (Koós Ferenc, *Az oláh fejedelem magyar festésze*, în *Házánk sa Külföld*, II, 1965, nr. 41, p. 641—642). Despre fiul său Sigismund (1703—1760), episcop reformat, se vorbește și într-o hotărîre judecătorească din vremea Mariei Tereza. Fiul acestuia, Ioan, senator al orașului Cluj, era tatăl lui Daniel și bunicul lui Carol. Un strălucit reprezentant al familiei a fost Mihai P. Szathmáry — profesor al Colegiului reformat din Cluj și părintele lui Sigismund P. Szathmáry (1773—1841), care a jucat un rol hotărîtor în educația tînărului Carol. Sigismund, membru al Asociației științifice din Jena, a studiat la facultatea din Gotha și a fost, între 1799 și 1806, profesor la Colegiul reformat din Cluj și educator al copiilor contelui Ladislau Teleki, apoi, pînă la moarte, preot reformat.

⁴ Sigismund P. Szathmáry, expert în « ecclesiastica historia », « theologia moralis », în statistică, politică și estetică, s-a îngrijit de pregătirea intelectuală a lui Carol (corespondența lui Carol cu unchiul său s-a pierdut; există referiri la ea în scrisoarea lui Sigismund adresată lui Dániel, la 5 martie 1825, păstrată în arhiva familiei Szathmáry Pap, aflată în Arhiva Colegiului reformat din Cluj, de la Arhiva de istorie a Academiei, filiala din Cluj). Vacanțele anilor 1824—1825 Carol le-a petrecut în întregime la unchiul său, la Ocna Sibiului. Acesta îi scria lui Dániel la 13 octombrie 1824: « Carol progresează în germană cu rezultate vizibile. Pe lângă aceasta citește și altele. I-am făcut cunoscute scrierile răposatului părinte (este vorba, probabil, de episcopul Sigismund P. Szathmáry — n.a.) din posesia mea, care îți sînt chiar și ție necunoscute... ». O altă scrisoare despre progresul lui Carol în ale învățaturii a adresat-o Sigismund lui Dániel la 26 august 1825 (Arhiva Szathmáry).

⁵ Arhiva Colegiului reformat, p. 614 — L. 53, *Protocolum Recensionale 1816—1827*.

⁶ Ibidem, p. 518—L. 111, Szathmári Pap Karoly, *Testimonium Scholasticum Publicum*.

⁷ Ibidem; informații despre rezultatele sale școlare în *Classificationis protocollum ab anno 1814—1815 usque ad annum 1831—1832*.

⁸ Biblioteca Academiei, filiala din Cluj (din fosta bibliotecă a Colegiului reformat). Manuscrise nr. 1633. Evidența cărților împrumutate în 1825—1835; însemnare din 9 noiembrie 1830: « Handbuch der ungr. Poesie, Car. Szathmári ».

⁹ Ibidem, însemnare din 10 noiembrie 1830: « Teophili Bonneti Medico Practicus Index in folio »; « Corporis Humani Anatomia Verheyen in 4^o », precum și « Syntagma Anatomicum a Blasio-Carolus Szathmári ».

dovedit strălucitele sale dotații native. Astfel și în practicarea limbii germane și franceze s-a remarcat timpuriu acela care cu meritate atenții pentru cel din frunte, cu Summa cum Laude își ia rămas bun de la reședința muzelor»¹⁰.

Pictorul Szathmáry revine de-a lungul vieții, cu insistență, la două din pasiunile tineretii: arheologia și literatura. Atracția tînărului pentru arheologie, în afara cursurilor frecventate în 1827, se confirmă printr-o scrisoare a prietenului său Alexandru Pataki, din 2 iunie 1828: «Ne-am gîndit la un plan pentru vacanța mare; eu, Szathmáry, Sonnenstein <...> și preceptorul să mergem să vedem curiozitățile Ardealului, regiuni și antichități <...>»¹¹.

Peste ani, colindînd Europa – Italia, în special – Szathmáry se simte realmente satisfăcut vizitînd muzee și colecții, studiînd «arheologia la fața locului»¹².

Entuziasmul pentru arheologie, presupunînd dragoste pentru istorie și etnografie (domenii ce rămîn continuu în atenția lui Szathmáry), pare să fie egalat doar de cel pentru literatură și artele plastice. Cea dintîi concretizare a acestor preocupări va fi editarea volumului *Ardealul în imagini*¹³. Cartea, pentru a cărei realizare Szathmáry își asigură colaborarea unor entuziaști scriitori ardeleni¹⁴, împletește imaginea bine cunoscută a ținuturilor natale cu ficțiunea¹⁵. Planșele litografiate, «desenate pe piatră după natură de Szathmári», și cele cîteva articole iscălite de autor¹⁶ conjugă talentul său plastic și literar și dezvăluie o fantezie romantică deopotrivă de intimă cu natura, istoria și folclorul. *Ardealul în imagini* se constituie ca jurnal al unui călător pătimaș, plămînd, în fața «curiozităților» trecutului, povești medievale de dragoste cu regi arpadieni ce ies din morminte să elibereze iubite închise în castele ardelenesti. Albumul astfel conceput ne poartă cu gîndul la anii cînd colegianul Szathmáry publica poezii în culegerea *Aglaja*¹⁷. Una dintre ele (*Într-un cimitir*) datează din anul sinuciderii tatălui său și cuprinde, sub semnul conștiinței puterii și tinereții poetului, versuri pline de revoltă împotriva zădărniceii existenței, irosirii timpului și lipsei de finalitate a faptelor; o alta (*Elveția*, din 1830) se construiește din rînduri admirative la adresa poporului și plaiurilor elvețiene¹⁸. Peste aproape un deceniu, străbătînd Elveția pe urmele visurilor adolescenței, în parte împlinite, Szathmáry descrie în versuri entuziaste lacurile Lemán, Constanța, Rigi și cascada Rinului¹⁹.

O nouă dovadă literară a imaginației sale romantice se dezvăluie după mulți ani, în paginile săptămînalului *Ilustrațiunea*, al cărui proprietar și editor este²⁰.

¹⁰ Arhiva Colegiului reformat, p. 518 – L. 111. Certificat de absolvire din 9 octombrie 1827 (originalul în limba latină), rubrica: «Reflexiones singulares».

¹¹ Arhiva familiei Pataki, de la Arhiva de istorie a Academiei, filiala din Cluj (din fosta Arhivă a Muzeului Național ardelean).

¹² Kelemen Lajos, *Művészeti adatok az erdélyi Muzeum Egyűslet irománytárában*, în *Művészeti*, XI, 1912, p. 218 – 227.

¹³ Albumul conține 94 de pagini de text, 31 de litografii anexate și cîteva în text. Din exemplarul păstrat la Biblioteca universitară din Cluj lipsesc 15 pagini (de la 11 la 26) și litografia *Cetatea de Baltă*, care se află însă la Muzeul de artă din Cluj (inv. nr. 1576). În posesia Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România sînt patru din planșele albumului: *Făgărașul*, *Peștera sulfuroasă de la Turia*, *Cetatea lui Balika* și *Uioara*. Anul apariției nu este indicat pe singurul exemplar cunoscut; Ion Mușlea presupune că este 1841, dar Andrei Veress, în *Bibliografia româno-ungară*, vol. III, *Românii în literatura ungară și ungarii în literatura română* (1839–1878), București, 1935, p. 19, stabilește, ca dealtfel și Dani János și Biro Béla, în studiile deja citate, ca an al apariției anul 1843. Părerea lor se confirmă prin consultarea jurnalului lui Wass Pál, care consemnează la 20 aprilie 1843: «Neptul meu Szathmári Carol a venit de la Cluj la Viena în februarie 1843 pentru tipărirea și litografierea *Ardealului în imagini*. Săracul s-a îmbolnăvit, mult timp n-a putut lucra

și de aceea a întîrziat aici. A locuit la Pataki Alexandru în Mólker Bastei nr. 99 <...>. La sfatul medicului a părăsit Viena fără să-și încheie lucrarea și a păgubit mult din cauza asta. A plecat deci la 6 iunie 1843 <...> cu vaporul pe Dunăre la Pesta și de acolo mai departe <...>». Constrins de împrejurări, pictorul imprimă numai o parte din litografii la Institutul I. Rauch și A. Leykum din Viena și încheie lucrul la album la Institutul tipografic al Liceului regal din Cluj.

¹⁴ Este vorba de: Dániel Dozsa, Nagy Ferenc, Krizsbay Miklos, Köváry László și Szilágyi Sándor.

¹⁵ Albumul este amănunțit prezentat de Ion Mușlea în articolul *Un album ardelenesc al pictorului Szathmári*, în *Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul 1918–1929*, p. 1185–1195.

¹⁶ Szathmáry scrie despre Rișnov, Trascău și Detunata, despre spălătorii de aur de la Sălciua, Baia Sprie, Roșia, Muntele Moru, cascada «Subpiatră», despre Țara Hațegului, cetatea Hunedoarei ș.a.

¹⁷ *Aglaja. Egy ifju egyűslettel* (Prefață de Samuel Méhes), Cluj, (I) 1829 – (II) 1830.

¹⁸ Aprecierea colegilor se manifestă cînd, în 1830, Szathmáry este ales secretar al Societății de lectură a elevilor.

¹⁹ Biro Béla, *op. cit.*, p. 701.

²⁰ Pe întia foaie a primului număr (din 18 septembrie 1860), în spatele literelor ce alcătuiesc titlul se află un desen

Jurnalul — o foarte interesantă întreprindere a « stabilimentului D-lui Szathmari de pe strada Mogoșoaia, peste drum de școala militară » — are un caracter neomogen. Articolele despre modă, insecte, morală și amor, cele despre bulgari, țigani, unguri ș.a., însoțite de ilustrații ca *Lucrările de la Canalul Suez*, *Înmormintarea unei june fete la Capua*, *Sărbătoarea rozelor în harem*, poartă amprenta gustului și cerințelor publicului, dar și a editorului și colaboratorilor săi: A. Zanne, redactor responsabil, și D. Bolintineanu, colaborator permanent ²¹.

Pasiunea cea mare, căreia Szathmáry îi dedică întreaga viață, prilejuind rezultate ce ne îndreptățesc să-i înscrinem numele printre cei mai interesați pictori din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, este arta plastică.

Gustul i se formează cu siguranță în discuțiile purtate cu unchiul său Sigismund; împreună cu acesta vizitează pentru întâia oară și colecția de tablouri a baronului Brukenthal din Sibiu.

Primele noțiuni artistice sistematice îi parvin însă prin intermediul profesorului Colegiului reformat din Cluj, Samuel Nagy, și al suplinitorului acestuia, Daniel Bodnár. După ce Samuel Nagy părăsește colegiul, în urma unor neînțelegeri cu conducerea orașului ²², Szathmáry frecventează la Liceul catolic, împreună cu alți elevi ai Colegiului reformat, « clasa normală de desen » condusă de Gottfried Neuhauser ²³. La această dată talentul lui Szathmáry este cunoscut și certificat, prin diploma deja amintită, de profesori cu simț pedagogic neîndoelnic, mulțumiți de evoluția adolescentului educat de ei ²⁴.

Înflăcărarea tinărului pentru arte se amplifică după obținerea diplomei în drept ²⁵, în timpul când era slujbaş la Gubernia ardelenască din Cluj, apoi la Vistieria din Sibiu și în cele din urmă la Cancelaria curții ardelenesti din Viena ²⁶.

În capitala austriacă, Szathmáry vizitează, în timpul liber, muzeele și urmează cursurile Academiei de arte frumoase, în condiții în care învățămîntul artistic îmbracă forme specifice. La înscriere, câteva desene, eventual o demonstrație practică în fața profesorilor, sînt suficiente pentru a dovedi talentul candidatului; ardeleanul de 21 de ani dispune de recomandări favorabile și este îndeajuns de dotat pentru a nu fi respins. Studiile sînt gratuite, iar orarul lejer — cursurile se țin iarna de la ora 17 la 20, vara între 6 și 8 dimineața — oferă dascălilor și studenților posibilitatea asigurării traiului.

Progresul este ușor sesizabil la un tînăr îndemînat: de la clasa unde se lucrează după statui antice de ghips — capete sau figuri întregi — la sala cu modele vii și, concomitent, în tehnică: de la desen la pictura de șevalet. Paralel cu copierea unor tablouri celebre, în muzee sau la colecționari, cei interesați își însușesc unii de la alții pictura de peisaj, compoziția istorică, natura moartă, portretul și aprofundează meseria în timpul călătoriilor ²⁷.

reprezentînd un oraș, semnat în dreapta jos, « Szathmari: Paniconografie », iar dedesubt un alt desen de Szathmáry, *Recepțiunea delegațiilor de districte cu ocazia zilei onomastice a M. Sale Domnitorului, la 30 august 1860*. Numărul 9 din 20 noiembrie 1860 publică *Recepțiunea I.S. Principelui Alessandru Ioan la Sublima Poartă*, « modificat după desenul Ilustrațiunii franceze de D. Szathmary ». În articolul *Călătoria I.S. Principelui Domnitor la Constantinopol*, semnat A.B., se motivează această intervenție: « Un artist francez, cunoscut de Ilustrațiune, D. de Grand-champ, s-a însărcinat a vă trimite o schiță a scenei ce vă descrie. (Acest tablou nefiind veridic pentru că în momentul recepțiunii nu s-a aflat în sala tronului decît M.S. Sultanul, M.S. Domnitorul cu suita sa și E.S. Pașa și nici un alt funcționar turc, s-a modificat acest desen conform cu adevărul.) ». Un alt desen reproduș în același număr, pe ultima pagină, reprezentînd *Sosirea Principelui Alessandru Ioan la Sublima Poartă, care fu a doua zi după audiența imperială*, este nesemnat și pare să fie tot de Szathmáry.

²¹ Începînd cu nr. 11 din 12 martie 1861 « proprietatea Ilustrațiunii trece [...] de la D.C. Szathmary la Subsemnatul (I. Wahlstein — noul tipograf, proprietar și editor) care a luat toate măsurile spre a da acestui jurnal toată dezvoltarea posibilă; și cînd se vor mai înmulți abonații, precum o sper, nu va lipsi de a publica mai multe subiecte locale, care stau în biroul jurnalului nepublicate din cauza lipsei la noi de csilografi, lipsă ce într-adevăr nu este peste puțină a se împlini ».

²² Török István, *A Kolozsvári reformatus Kollegium története*, vol. III, Cluj, 1905, p. 162—163.

²³ Biro Béla, *op. cit.*, p. 700.

²⁴ Certificatul este semnat de Francisc Szilágyi senior, Samuel Méhes, Ștefan Lengyel profesor-rector, Iosif C.S. Tunyogi și Francisc Szilágyi junior.

²⁵ În anul 1827, constrîns de situația materială deja dificilă a familiei, se înscrie la secția de drept a cursului superior al Colegiului reformat, pe care o absolvă în 1831.

²⁶ Koós Ferenc, *op. cit.*, p. 641.

²⁷ Barabás Miklos, *Önéletrajz*, Cluj, 1944, p. 69.

Szathmáry preferă la această dată genul portretistic, în care se exersează continuu, găsiind modele docile printre magnații unguri de la Curtea imperială ²⁸.

În anul 1835 el renunță definitiv la ocupația de funcționar și la 20 septembrie pornește într-o lungă călătorie; drumul îl străbate în mare parte pe jos, convins că numai astfel poate cunoaște bine oamenii și locurile ²⁹. Cătreieră Austria și Bavaria (stă o perioadă la München), vizitează Elveția, iar în toamna anului 1836 se îndreaptă spre Italia.

Se definesc acum ca dominante ale temperamentului său romantic dorința de aventură, aspirația spre independență și gustul pentru libertate, propuse drept țel și prietenului său Alexandru, cu ambiții de împlinire în cariera funcționărească: « Te du acasă, vezi de gospodărie și vei fi mai mulțumit decât chiar în ascensiunea pînă la cancelaria curții; libertatea și liniștea sînt mai presus de strălucirea orbitoare și distrugătoare, iar țara va avea să-ți mulțumească mai mult decât dacă ai rămîne o roată într-o mașinărie stricată » ³⁰.

Cucerit de comorile artistice ale Italiei, o străbate în lung și lat; copiază în muzee tablouri de Leonardo, Rafael, Tițian etc. și frecventează academiile celor mai importante orașe din peninsula ³¹. « Relația dintre profesor și elev la academiile italiene este mult mai liberă decât la Viena, unde se limitează la raporturi asemănătoare celor dintre căpitan și soldat. Atmosfera este de-a dreptul colegială, locul de întîlnire preferat fiind cafeneaua < . . . > unde după masa de prînz se întîlnesc și discută prietenește despre diferite probleme artistice » ³².

Personalitate multilaterală și avidă de cunoaștere, în timpul șederii în Italia ³³ Szathmáry pune bazele unei colecții de curiozități și tablouri. Despre preocupările din anii tinereții scrie în 1857: « Posed cunoștințe generale în toate domeniile științei și artei; la academiile din Viena, Padova, Florența, Roma, Berlin, Paris am studiat diferite ramuri ale științei; despre cunoștințele mele de zoologie, ornitologie, entomologie, botanică, mineralogie vorbesc colecțiile alcătuite în cei patru ani ai șederii mele în Italia, unde am studiat și arheologia la fața locului < . . . >. Muzeele și colecțiile tuturor orașelor Europei le-am vizitat zilnic pe parcursul a luni întregi < . . . > » ³⁴.

La 28 de ani, cînd se întoarce cu mari speranțe în Transilvania, este un portretist apreciat și are o situație materială destul de bună — datorată în parte contelui Eszterházy — pentru

²⁸ Árvay Árpád, *Cîteva scrisori inedite ale lui Carol Popp de Szathmáry*, în SCIA, seria Artă plastică, tom 19, 1972, nr. 1, p. 141.

²⁹ Szathmáry desenează continuu, de aceea o bună parte a drumului parcurs poate fi reconstituit după un carnet de schițe în care desenele, localizate și uneori datate, se succed astfel: Erlauf 27 septembrie, apoi Ems, Traunfall, lacul Traunsee, Golling, Berchtesgaden, München, Geesdorf (poate Gersdorf bei Baden), Hilgardsberg an der Donau, Passau, Marsbach an der Donau, alte localități de pe Dunăre (G. Oprescu, *op. cit.*, p. 14).

³⁰ Biro Béla, *op. cit.* (cu specificarea că adresantul nu este Gabriel, fratele mai mic al pictorului, ci prietenul său Alexandru), p. 701.

³¹ *Ibidem*.

³² Barabás Miklos, *op. cit.*, p. 70.

³³ Amănunte despre anii petrecuți în Italia aflăm din jurnalul deja amintit al unchiului său, Wass Pál, p. 260—350. În drum spre Florența, Neapole, Sicilia, la 17 noiembrie 1836 sosește la Padova, unde rămîne pînă la 6 ianuarie. Pleacă apoi spre Veneția; se îmbolnăvește de icter și zace două luni într-un spital. Pătruns de pesimism, prins de dorul de țară, scrie din Veneția, în ianuarie: « Orice bucată din pămîntul țării mele mi-e mai dragă ca mărșul, pînă în nori înaltul Mont Blanc < . . . >. Cine știe dacă luntrea lăsată în voia distrugătoare a valurilor ajunge vreodată la țărîm sau după ani de frămîntări se pierde în valurile marelui

Ocean . . . » (Biro Béla, *op. cit.*, p. 701). Revine la Padova, la 16 martie. Wass Pál consemnează în jurnal vizitarea împreună cu Carol a observatorului din Piazza del Castello — Osservatorio o Specola — la 7 mai, a reședinței regale de la Stra și, la 18 mai, a curiozităților minerale din Monte Ortone. Unchiul și nepotul părăsesc Padova la 7 iulie 1837, îndreptîndu-se prin Verona spre Mantova. Carol pleacă din Mantova în ziua de 16 iulie și prin Parma se întoarce în Ardeal, înștiințat fiind că a fost convocată Dieta Transilvaniei. Este un moment prielnic pentru a cîștiga bani și Szathmáry nu pierde niciodată o asemenea ocazie. Concepe un album cu portretele deputaților Dietei și-l pune în vinzare sub formă litografiată. În legătură cu această întreprindere îi trimite o scrisoare lui Alexandru Pataki la Viena (Árvay Árpád, *op. cit.*, p. 142).

În luna decembrie este din nou la Viena; începutul anului 1838 îl întîmpină în Italia. Se stabilește la Pisa, unde cunoaște multe familii bogate și primește serioase comenzi de portrete. Este bine plătit, dar nu poate picta intens avînd în continuare necazuri cu sănătatea. Se pare că în această a doua călătorie în Italia se întîlnește cu Franz Liszt, de care se leagă printr-o prietenie de durată.

La 24 iunie îl găsim din nou la Viena; stă numai cîteva zile și se îndreaptă spre capitala Ungariei să-și întîlnească mama și să-și refacă sănătatea la băile termale din Pesta. Mai face o călătorie la Viena, la 29 septembrie, și se inapoiază la Pesta la 1 octombrie.

³⁴ Kelemen Lajos, *op. cit.*, p. 220.

a fi încrezător în viitor ³⁵. Se înșală însă în așteptări, deoarece în Ardealul veacului al XIX-lea un pictor cu greu își putea asigura existența și singur recunoaște acest fapt, e drept cu întirziere de patru decenii: «... am de lucru totdeauna, ceea ce la Cluj nu ar fi posibil sau dacă ar fi, atunci numai pentru câteva luni de zile și aș termina repede. Clujul este un oraș foarte drăguț, dar un artist nu se poate întreține în el» ³⁶.

În lipsa comenzilor ³⁷, firea sa activă îl determină să deschidă împreună cu contele Francisc Betlen o școală gratuită de pictură ³⁸ și să reflecteze la editarea *Ardealului în imagini*.

★

În vara anului 1842 se află la Băile Vilcele și Borsec pentru a-și îngriji sănătatea. Aici câștigă cu pictura o frumoasă sumă de bani și ispitit de boierii bucureșteni veniți la băi se hotărăște să se stabilească în capitala Țării Românești.

Pictorul este atras în egală măsură de promisiunile boierilor și de pitorescul orașului, la granița dintre Apus și Răsărit, la confluența spiritului germanic cu latinitatea și Orientul: «În ce privește Bucureștii, este un oraș mare și frumos, cu palate și săli pompoase. Aici, putem să spunem, sîntem în pragul Răsăritului; lucrurile turcești: veșminte, obiceiuri, mincăruri etc., sînt la ordinea zilei, potrivitându-se în mod desăvîrșit cu ale noastre de acasă, astfel că un ardelean găsește aici mai multă afinitate ca la Viena <...>. Obiectul studiilor mele va fi acum pentru cîțiva ani Răsăritul. Aici poporul și natura mai au încă multă originalitate și mult pitoresc care în cazul europenilor au fost măturate de-a binelea...» ³⁹.

Odată statornicit în București, Szathmáry își aranjează atelierul după moda turcească și începe să adune obiecte orientale, îmbogățindu-și astfel colecția, pînă cînd devine «poate cel mai însemnat muzeu particular din țară ale cărui colecțiuni, mai cu seamă în ceea ce privește tablourile, ar face cinste și Pinacotecii Statului. În Pinacoteca din București nu sînt pînze de valoarea originalelor din colecția Satmary ⁴⁰. E de ajuns să spunem că ea cuprinde câteva pînze necunoscute ale lui Grigorescu <...>, originale de Claude Lorrain, Wouwerman și, poate, chiar un Rubens, pe lîngă atîtea pînze datorate măestrilor vechi <...>, o rară și prețioasă colecție de arme, instrumente muzicale, covoare, sculpturi, mobile rare menite să întregască o adevărată pinacotecă-muzeu și cumpărate de pe la polonii emigranți în 1848, ce au trecut prin țară» ⁴¹. Iată cum scrie Szathmáry despre colecție: «Valoarea contra căreia am dobîndit-o ajunge la 12 000 de forinți, dar pentru un muzeu valorează cel puțin 20 000 de forinți (colecția mea de tablouri este comparabilă cu cea donată de excelența sa arhiepiscopul Pyrker ⁴² muzeului din Pesta) <...> nu știu care compatriot va avea cîrînd prilejul să întocmească una asemănătoare. Șase camere aș putea umple cu ea <...> amintesc numai că posed originale de Tițian, Correggio, Parmigianino, Perugino, Carracci, Salvator Rosa, Carlo Dolci, Michelangelo da Caravaggio, Guido Reni, Domenichino, Murillo, Tiepolo, Van Dyck, Hemskerk, Dürer, Cranach și alții, precum și de moderni, în ulei, acuarelă, pastel. Mulți ani trebuie să treacă pînă ca cineva să dea peste asemenea picturi» ⁴³.

³⁵ Wass Pál, *op. cit.*, p. 341.

³⁶ Árvay Árpád, *op. cit.*, p. 144.

³⁷ Primește totuși cîteva comenzi. Printre altele o pictează pe actrița Déryné, care în jurnalul ei laudă portretul, afirmînd că Szathmáry a reușit să surprindă pe fața ei acea trăsătură tristă ce i-a scăpat pictorului Miklos Barabás. Szathmáry a realizat portretul în șase săptămîni, ceea ce arată că nu era un «fa presto», ci un artist care căuta să-și adîncească munca (Biro Béla, *op. cit.*, p. 702).

³⁸ Koós Ferenc, *op. cit.*, p. 642.

³⁹ Árvay Árpád, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁰ Casa cumpărată de pictor pentru soția sa (actul de cumpărare din 20 septembrie 1874 întocmit de Ioseph Kövesdy și semnat de Anna Charlotte Szathmáry — născută Böttger — din arhiva familiei Storck) în strada Enei nr. 19,

casă care adăpostea colecția, a fost distrusă în timpul celui de-al doilea război mondial. Au dispărut atunci o serie de documente importante (în parte cercetate și interpretate de G. Oprescu în 1943), aparatele fotografice păstrate în podul casei; o mare parte din opera artistului. Tot ceea ce a supraviețuit bombardamentelor se află în prezent în arhiva familiei Storck. Este greu de dovedit, în lipsa colecției, conținutul și adevărata ei valoare.

⁴¹ Emil Girleanu, *Pictorii Carol și Alexandru Satmary — tatăl și fiul*, în *Calendarul literar și artistic pe 1900*, p. 125.

⁴² Ioan Ladislau Pyrker (1772—1847), mare iubitor de științe și arte. După o perioadă de călătorii în Italia a îmbrățișat cariera ecleziastică ca abate cistercian. A scris el însuși poezii și a cultivat prietenia cu literații și poeții timpului său.

⁴³ Kelemen Lajos, *op. cit.*, p. 220.

« Pinacoteca » lui Szathmáry numără în 1865 circa 140 de lucrări și este cu atât mai importantă cu cât în Țara Românească abia iau ființă, la acea dată, primele colecții de obiecte istorice: colecția numismatică a generalului Mavros, colecția arheologică a lui Cezar Bolliac și cea de obiecte dintre cele mai diferite a colonelului Pappazoglu.

Talentat și harnic, artistul ardelean câștigă repede încrederea celui mai pretențios public bucureștean « așa că întreaga haute volée, chiar și aceia care s-au lăsat pictați de alți pictori, îmi comandă acum portrete. Astfel, slavă Domnului, am atât de mult de lucru încît pictez seară de seară, pînă tîrziu la orele 11, la lumina lumînărilor »⁴⁴.

Pe un fond solid de educație, mutațiile rapide, ușurința de improvizație și imitație definesc un ins adaptabil, în cele mai diferite împrejurări, prin munca mîinii și minții sale⁴⁵. Atunci cînd curiozitatea sa intelectuală, pretenția estetică și spiritul de aventură sînt satisfăcute, Carol Popp de Szathmáry se simte bine oriunde, în orice timp, indiferent de condiții⁴⁶. În ceea ce-l privește, clasificările sînt aproape imposibile; factori raționali și iraționali se dezvăluie la analiza vieții; intelect și sentiment participă în mod egal la geneza operei. Se cere înțeleasă unitatea fundamentală a existenței și creației sale ca un organism complex și nedisociabil, cu elemente ce coexistă și se întrepătrund.

Departe deci de a avea o structură omogenă, meșteșugarul instruit și conștiincios păstrează drept constantă a caracterului său o aptitudine particulară spre continua descoperire, cunoaștere, înnoire. Ca atare, de-a lungul a șase decenii de activitate susținută, se recomandă ca o individualitate artistică fascinantă⁴⁷: romantic prin fire, ajunge, cu timpul, să-și stăpînească izbucnirile temperamentale; romantic prin năzuințe, învață să fie calculat, să supună gîndirii și voinței natura sa senzorială. Arta sa tinde astfel spre un romantism nuanțat de puternice elemente realiste, vizibil mai ales în supunerea la principiile de ordine și autoritate ale cîte unui mecena⁴⁸ și, adesea, la pretențiile gustului public.

⁴⁴ Biro Béla, *op. cit.*, p. 703.

⁴⁵ În scrisoarea adresată lui Mikó Imre, Szathmáry recunoaște că vorbește 11 limbi: germana, franceza, engleza, italiana, spaniola, portugheza, latina, greaca, româna, maghiara, turca.

⁴⁶ Pentru a stabili deplasările lui Szathmáry, se cer consultate și confruntate studiile lui G. Oprescu, corespondența artistului și lucrările existente în muzee și colecții, în mare parte datate și localizate.

⁴⁷ În legătură cu viața pictorului, și mai ales cu raporturile sale cu alte personalități ale culturii vremii — români și străini — cum ar fi Liszt, Raffet, Bouquet, Preziosi, Adolphe Schreyer, Tattarescu, Aman, Grigorescu, Andreescu, Luchian, Mirea și alții, există o bogată bibliografie. Pot fi consultate în acest sens următoarele: Octavian Beu, *Franz Liszt în țara noastră*, Sibiu, 1932; G. Bora, *Însemnări cu privire la pictorul Carol Popp de Szathmáry*, în *Revista Fundațiilor*, anul VIII, 1941, nr. 7; Victor Brătulescu, *Vechi vederi bucureștene*, cu o prefață de Nicolae Iorga, București, 1935; Al. Busuioceanu, *Preziosi*, București, 1935; A. Corbu, *Bucureștii vechi. Documente iconografice*, București, 1936; E. Gîrleanu, *op. cit.*; Nicolau Gîlfin, *Între Preziosi și Szathmáry*, în *Revista muzeelor*, 1968, nr. 1; A. Maniu, *Pictorul Alexandru Satmari 1871–1933*, București, 1935; N. Missir, *Concertele lui Franz Liszt la Iași*, în SCIA, I, 1954, 1–2; idem, *Turneul de concertे întreprins de Franz Liszt în 1846–1847*, în SCIA, VIII, 1961, nr. 2; G. Oprescu, *op. cit.*; idem, *Carol Popp de Szathmáry desinator*, în *Analele Academiei Române. Memoriile secțiunii literare*, seria a III-a, tom XI, mem. 2, București, 1941; idem, *Cîteva episoade necunoscute din viața lui Franz Liszt*, în *Revista istorică*, vol. XXVII, 1941, nr. 1–12; Preziosi — Szathmari, reproduceri fotografice de inginer Stelian Petrescu, București, 1915; O. Tafrali, *Pictorul C. Popp de Szathmáry*, în *Arta și arheologia*, I, 1927.

⁴⁸ Datorită, în primul rînd, calităților sale de portretist, la 16 octombrie 1863 Szathmáry este numit de Alexandru Ioan Cuza « pictor și fotograf al curții » (calitate ce i se va recunoaște și de Carol I), oficializîndu-se astfel relațiile anterioare cu Gheorghe Bibescu și Barbu Știrbei. Locul important pe care-l ocupă pictorul este dovedit prin participarea sa directă la o serie de evenimente social-politice de mai mare sau mai mică însemnătate, precum:

— Încoronarea lui Știrbei, pentru a cărei imortalizare « deja în 5 ianuarie 1850 <...> Știrbei aprobase propunerea Departamentului Credenței de a face tablouri reprezentînd încoronarea lui la 4 ianuarie, în diferite poziții a serbării. Acestea se vor așeza în sala Obșteșcei Adunări, la Mitropolie. S-au și dat 400 de galbeni artistului Satmari acot pentru această lucrare <...> » (V.A. Urechia, *Istoria școalelor de la 1800 la 1864*, vol. III, București, 1894, p. 35).

— Războiul Crimeii.

— Unirea Principatelor. Lucrările pictorului din preajma evenimentului se pot încadra în cele trei categorii generale, practicate de aproape toți artiștii vremii: alegorii, scene istorice cu subiecte inspirate din trecut și din evenimente contemporane, și portrete, cu specificarea că, pentru multiplicarea lor, Szathmáry recurge la litografie și fotografie (este cazul litografiilor: Alexandru Ioan I Prințul Moldo-Românilor, Omorîrea lui Mihai Viteazul, Solemnitatea deschiderii Divanului Ad hoc — 29 septembrie 1857, Solemnitatea deschiderii primei Camere naționale de către Alexandru Ioan I Cuza la 29 februarie 1860 și al fotografiilor reprezentînd pe Cuza și pe Elena Cuza sau al montajului de portrete fotografice în medalion cu membrii Camerei legiuitoare a României din anul 1858).

— Călătoriile lui Cuza la Constantinopol în 1860 și 1864. Scopul prezenței pictorului este precizat în *Courier d'Orient. Voyage à Constantinople de S.A. Alexandre Jean*

Conjunctura politică accentuează înclinația lui Szathmáry pentru latura documentară și determină orientarea spre profesionalism. O anume retorică și artificialitate se nasc din refuzul sau imposibilitatea participării afective; din voința de a răspunde comenzii oficiale, el neglijează adesea criteriul estetic. În condiții care cer păstrarea și perpetuarea în primul rând a sensului iconografic și nu a însușirilor stilistice, la diluarea și deformarea creației conlucrează și posibilitățile, încă rudimentare, de reproducere mecanică: tipărirea și litografierea. Este util de urmărit cum, în scopul executării unor litografii de calitate, capabile să satisfacă exigențele sale profesionale, pictorul apelează la serviciile diverselor imprimerii ori își asumă, pe rând sau concomitent, rolul de creator, litograf, editor ⁴⁹.

★

În deceniul al cincilea din secolul trecut se generalizează în Europa, concurând pictura, dar stimulând concomitent dezvoltarea ei, fotografia — primul procedeu strict mecanic de înregistrare și reproducere a realității. Considerată la apariție — de către artiști — mijlocul cel mai adecvat pentru corectarea erorilor văzului, fotografia înlocuiește caietul de schițe și modele a maeștrilor vechi. Albumele cu fotografii constituie, pentru pictorii veacului al XIX-lea, adevărate dicționare de știință a compoziției, de dozare a luminii, de fidelitate a reprezentării sau de « zugrăvire a nuanțelor trecătoare ale expresiei figurii omenești, pentru că oricât de mare ar fi arta pictorului, în acest domeniu ea este foarte deficitară » ⁵⁰. Ingres însuși recunoaște în fața concurenței covârșitoare: « Aș vrea să ajung la această exactitate. Ea este admirabilă, însă lucrul acesta nu trebuie să fie mărturisit » ⁵¹.

Utilizat frecvent ca mediator, în traducerea plastică a naturii, dagherotipul și, foarte curând, calotipul inițiază lunga istorie a surselor fotografice în artă -- de la Ingres, Delacroix, Degas și Gauguin la fotorealismul zilelor noastre.

Ca orice invenție, fotografia cere un timp de probă pînă la atestarea și răspîndirea publică; recunoașterea vine însă mult mai repede decît era de așteptat. În scurt timp ea înlocuiește aproape complet miniatura, avînd avantajul preciziei și asemănării cu modelul, însușiri pe care le reclamă aproape în exclusivitate burghezia dornică de a fi portretizată ⁵². Atingîndu-se prin fotografie țelul de secole al portretisticii, se merge pînă acolo încît se creează o adevărată industrie pe această bază.

Prince regnant des Principautés Unies (extras): « Prințul Alexandru Ioan manifestînd dorința de a poseda colecția mărețelor costume ale gării Sultanului, Majestatea sa imperială a binevoit să dea ordinele necesare pentru ca d-l Szathmáry, pictor și atașat suitei Alteței Sale, să poată desena aceste costume la Cazarma gărzilor. D-l Szathmáry a obținut și misiunea de a desena splendida sală a palatului în care Majestatea sa Imperială a binevoit să primească suita prințului Alexandru Ioan ».

— Războiul pentru independența din 1877; ș.a.

⁴⁹ Primele sale litografii, de foarte bună calitate, imprimate cu siguranță într-un atelier clujean, sînt portretele reprezentanților Dietei și ilustrațiile *Ardealului în imagini*, executate la Institutul I. Rauch și A. Leykum din Viena și la Institutul tipolitografic al Liceului regal din Cluj. În anii ce urmează stabilirii sale la București, pentru portretele oficiale se adresează imprimeriei Lemerrier din Paris sau tipografiei Rohn și Grund din Pesta, în țară găsind colaboratori mai puțin pricepuți. Colaborează totuși cu Pappazoglu, Rusu & Petriu, Danielis, Wonneberg, Sander & Co., E. Grasiyany.

În 1860 — ca urmare a comenzii guvernului român de a multiplica harta întocmită de inginerii din armata austriacă, Szathmáry învață la Viena « tot ce este necesar în acest scop », iar la Paris și Londra cumpără « mașinării bune » care să-i faciliteze munca. La București deschide tipografia unde scoate și *Ilustrațiunea*.

În « Stabilimentul artistic național al I.S. Domnitorului pentru răspîndirea artei » tipărește, printre altele, subiecte și portrete istorice, iar în propriul său stabiliment se ocupă de supravegherea litografiei unor imagini din țară de către Carol Isler. Este vorba de comanda Ministerului Cultelor pentru Muzeul de artă, pentru a cărei realizare organizează o a doua tipografie în 1883. În forma sa definitivă, albumul — « studiat și desenat după natură în curs de 36 de ani în întreaga Românie, tipărit complet în culori de oleiu (oleografie), alcătuit din șase caiete de trei tablouri fiecare a 0,55 × 0,38, lipite pe cartoane » — apare sub titlul *Album național cu monumente, vederi, costume naționale din toate districtele României, în facsimile, după Aquarelle în Heliochromolitografie de Carol P. de Szathmari, București. Desemnat, litografiat și tipărit în Atelierul artistic al lui C.P. de Szathmari*. În propria litografie pregătește albumele *Porturi naționale românești* (1883) și *La Roumanie pittoresque* (1884).

⁵⁰ Helmut Gernsheim, *Fotografia artistică — tendințe estetice 1839—1960*, București, 1970 (citată reproduc după revista *The Spectator*, din 30 iulie 1842), p. 26.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² La început prețul fotografiilor era aproape identic cu al miniaturilor și urma tradiția acesteia în alegerea poziției modelului, în dimensiuni, în stilul înrămării, numindu-se chiar miniaturi-dagherotipe.

În Anglia, primul studio public de portrete este înființat la Londra în 1841, la un an după «Daguerrean Parlor» din New York al lui Alexander Wolcott⁵³, iar la noi în țară în 1842. În acest an *Gazeta de Transilvania* anunță sosirea la Brașov a lui Godefried Bart, «elliograful, adică zugrăvitorul cu razele soarelui», ca să facă portrete ce «au cea mai neașteptată asemănare cu originalul, deoarece însăși natura este zugravul»⁵⁴.

În 1843 există și la București un atelier fotografic, ținut de Wilhelmina Priz; în 1845 se deschide cel al lui I. Pohlmann, iar în 1852 al lui F. Binderi. Desigur că în scopul realizării de portrete fondează și Szathmáry, în 1850, un atelier fotografic⁵⁵.

Pensula lui Szathmáry nu reconstruiește, ci încearcă să intercepteze, poate de aceea fotografia convine atât de mult metodei sale — interesată să surprindă cât mai fidel fizionomii umane, peisaje, costume, evenimente — și scopului de multiplicare și răspândire a unei părți din creația sa. Călătoriile dese în Occident îi dau posibilitatea cunoașterii și preluării noutăților tehnicii fotografice la scurt timp după apariție. La momentul respectiv, de la o fotografie zisă artistică se pretindea respectarea legilor compoziționale tradiționale ale picturii în ulei. Priceput și cu mult bun simț plastic, pictorul fotograf depășește epoca. Imaginile sînt luate din unghiuri de vedere căutate, cu prim-planuri voit neclare ce trec subiectul propriu-zis pe al doilea sau chiar pe ultimul plan, surprinzînd adesea frumoase arhitecturi vegetale sau fragmente din construcții. Atracția sa pentru tipuri omenești, costume, peisaje⁵⁶ găsește teren virgin în noua tehnică și are drept urmare înscrierea unei contribuții inedite în peisajul fotografic bucureștean al timpului, consacrîndu-l pe primul nostru artist fotograf în istoria fotografiei românești.

«În atelierul său⁵⁷, aparatele nu statorniceau numai pozele celor ce vroiau să le rămînă chipul, nu: în atelierul fotografic al lui Satmary s-au perindat toate tipurile, toate chipurile caracteristice ale Bucureștiului. Satmary îi căuta, îi aducea de-i fotografia în veșmintele lor tradiționale; așa a rămas de pe urma lui o enormă colecție de clișee care păstrează pînă astăzi <...> atîtea chipuri ce odată au fost aievea»⁵⁸.

Una din cele mai interesante aplicații ale fotografiei la început de drum este realizarea — în timpul campaniei din Crimeea — a primelor reportaje de război. În acest sens, istoria

⁵³ Helmut Gernsheim, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁴ G. Potra, *Aspecte din istoricul fotografiei în România*, în *Fotografia*, 1970, nr. 10, p. 4.

⁵⁵ Activitatea sa fotografică pare să fie mult anterioară. În colecția lui Constantin Orășanu se păstrează un clișeu înfățișînd un Cupidon cu brațele frînte, pe care este scris de mîna lui Szathmáry: «Die aller erste Photographie die ich gemacht habe im Jahre 1849 November. Carl Szathmari» (G. Potra, *op. cit.*, p. 7). În ciuda acestei inscripții, există presupuneri că activitatea de fotograf a lui Szathmáry ar fi început mai devreme. Árvay Árpád și G. Potra consideră că în toamna anului 1840 Szathmáry face un mare serviciu Eforiei Școalelor, care cumpărase din Franța un aparat de dagherotipie pe care nu-l putea folosi neavînd pe cineva care să-l minuiască, angajîndu-se să prezinte boierimii și domnitorului Al. Ghica funcționarea aparatului. G. Potra afirmă că însemnarea în chirilică «Scos de fotograful Satmary în anul 1844, iulie 25, la Băile Olănești în Vilcea», de pe spatele portretului în ulei al lui Ion Nisipeanu, atestă că ar fi fost făcută după o fotografie realizată de Szathmáry la acea dată. Alt argument în favoarea unei activități fotografice timpurii este o fotografie văzută de G. Potra în colecția lui Orășanu, pe verso cu data 1847, reprezentînd Hanul Avram, din stînga Spitalului brîncovenesc. Primul său peisaj bucureștean cu personaje — înfățișînd cîmpul Procopoiaiei într-o zi de tîrg — se găsește în aceeași colecție.

⁵⁶ Fotografii cu porturi naționale și peisaje Szathmáry le pregătește pentru albume. Mai cunoscute sînt: albumul dedicat Elenei Cuza (apărut în 1863) cu vederi panoramice și aspecte din vechiul București (Theodor Enescu, *Un album*

de fotografii al lui C.P. de Szathmáry cu vederi din București, în *Studii și cercetări de bibliografie*, I, 1955, p. 291–298); albumul dedicat lui Carol I, realizat în 1867, cuprinzînd imagini de orașe, mănăstiri, biserici, peisaje din toată țara; albumul cu detalii de arhitectură și decorație ale bisericii episcopale din Curtea de Argeș.

⁵⁷ Pînă prin 1864, primul lui sediu de pictor și fotograf este la Hanul verde (pe ulița Curtea veche, numită apoi Ulița nemțească). La 1864, Szathmáry are «o baracă de tablă de fier cu tavan de geam, cu ferestre multe cu perdele», cum spune un martor ocular, baracă construită pe terenul proprietate a familiei Greceanu, în partea dinspre curtea care venea spre podul Mogoșoaiiei (în acea vreme bulevardul dintre Calea Victoriei și actuala stradă Academiei nu era deschis). Într-o fotografie de atunci, făcută de Szathmáry și reproducă de Gh. Crutcescu în *Podul Mogoșoaiiei — povestea unei străzi*, București, 1943, se văd pe perețele din față al atelierului lui Szathmáry două vitrine în care sînt expuse tot felul de fotografii drept reclamă. Cu timpul, deschizîndu-se bulevardul care tăia Podul Mogoșoaiiei, atelierul lui Szathmáry fiind chiar la mijlocul terenului, el a fost obligat să-l mute mai spre dreapta, în direcția cofetăriei Capșa. Construcția modestă a atelierului nu mai corespundea cu clădirile mari ridicate împrejur. De aceea, primăria orașului l-a somat, în 1871, să-și dărîme baraca. La cererea sa, a obținut o serie de amînări, pînă în jurul anului 1880, neîndurîndu-se să-și părăsească vechiul vad norocos, cu toate că în locuința ce-și făcuse în str. Enei, nr. 7 aranjase și un atelier luxos (G. Potra, *op. cit.*, p. 9).

⁵⁸ E. Gîrleanu, *op. cit.*, p. 125.

fotografiei nu poate ignora numele lui Roger Fenton și Carol Popp de Szathmáry⁵⁹. Ca și Szathmáry, englezul Fenton trece de la pictură la practicarea fotografiei. În 1851 face o călătorie la Moscova și se întoarce cu 300 de fotografii. În momentul izbucnirii războiului pleacă la Sevastopol, unde immortalizează, cu ajutorul aparatului fotografic, personajele și evenimentele mai importante⁶⁰. Meritele și renumele lui nu estompează cu nimic calitățile rivalului său, Carol Popp de Szathmáry, «gentilom transilvănean, pictor amator și fotograf îndemînat» <...> sedus ca și Fenton de ideea fixării imaginilor acestui război»⁶¹.

Pe cîmpul de luptă, Szathmáry dovedește răbdare și perseverență (utilajul de laborator, de la plăcile de sticlă și chimicalele ce cîntăresc cam 60 kg, și pînă la cortul cameră-obscură îl transportă cu o căruță) și multă pasiune, ce merge uneori pînă la primejduirea vieții. Iată ce scrie, în acest sens, un ziar contemporan: «La început de aprilie 1854, aflîndu-se lîngă Oltenița înconjurată de ruși și vrînd să fotografieze, Szathmári se apropie foarte mult, cu căruța în care erau aparatele, de obiectiv și își instalează ustensilele, gata să înceapă lucrul. Deodată simte un val puternic de aer și aude dinspre fortăreață o bubuitură. . . Își dă seama că poziția sa nu este sigură și conchide că ar fi mai bine să iasă din raza bătaii de pușcă a ocupanților fortăreței. Cu toate acestea rămîne pe loc. Peste un minut simte o coloană de aer mai puternică și aude o nouă bubuitură. Știe acum că lui i se acorda atenția deosebită de a fi țintit cu tot mai multă precizie <...> dar poziția este atît de avantajoasă artistului că pasionatul fotograf nu poate să o părăsească <...>. A treia ghiulea, vizibil mai exact direcționată, cade la cîțiva pași de el, îi aruncă nisip în față <...>, fotografia reușește însă cît se poate de frumoasă»⁶².

Szathmáry prinde în obiectivul aparatului de fotografiat armatele rusești și turcești, precum și pe conducătorii trupelor aliate ale Franței și Angliei. Realizează mai bine de 200 de imagini, pe care le adună într-un album⁶³. Practic, ca de obicei, scontînd pe noutatea albumului, pornește la valorificarea muncii sale, oferindu-l oficialităților din întreaga Europă. Pătrunde la ei prin intermediul unor cunoștințe și prieteni, dar pentru a trezi un interes cît mai mare se recomandă și prin ziare: acestea anunță și recompensele primite și succesele sale.

Cu unele din fotografiile albumului pictorul se prezintă la Expoziția internațională de la Paris din 1855, în pavilionul Imperiului Otoman. Despre prezența lui la această mare manifestare internațională, presa franceză contemporană scrie: Carol P. de Szathmári este nobil ardelean stabilit la București. A devenit pictor pentru că îndrăgea arta și fotograf deoarece era pictor. Chiar din primele zile ale actualului război, imediat ce rușii au intrat în Țara Românească, a și îmbogățit considerabilul său album cu portul armatei rusești și cu portretele celor mai reprezentative personaje.

Ca artist și fotograf îndemînat a pătruns ușor la generali și i-a fotografiat. Cum avea liberă trecere în armata turcească, s-a folosit de prilej ca să immortalizeze mai multe momente extraordinare ale războiului <...>. Acest lucru era deja în sine de neprețuit, dar colecția a dobîndit o valoare istorică pentru că în momentul <...> în care turcii au cucerit pozițiile <...> a păstrat pentru istorie și portretele celor mai importanți conducători ai armatei turcești <...>. Astfel și-a alcătuit o adevărată colecție de fotografii <...>. Cele trimise la Expoziția pariziană sugerează varietatea cu care Szathmári a știut să-și facă colecția interesantă <...>»⁶⁴.

⁵⁹ Th. A. Jammes, *Le premier reportage de guerre*, in *Caméra*, 1964, nr. 1.

⁶⁰ S.F., *A fényképészet (Fotografia) és a Keleti háboru*, in *Budapesti Hírlap*, 14 decembrie 1855, p. 3060.

⁶¹ Raymond Lécuyer, *Histoire de la photographie*, Paris, 1945, p. 108.

⁶² S.F., *op. cit.*, p. 3060.

⁶³ Pe primele două pagini ale albumului figurează portretele celor doi conducători dușmani: Gorciakoff și Omer-Pașa, continuă cu portretele generalilor ruși: Osten Sacken, Budberg, Kotzebue, Liprand, Orloff, apoi ale ofițerilor englezi și francezi, care au sprijinit la început armata turcă, și ale conducătorilor turci: Iskender-Ilahi, Teûk-Pașa,

colonelul Dieu și colonelul Simmons, Derviş-Pașa, contele Zamoiski și, în sfîrșit, toată tabăra lui Omer-Pașa, într-o fotografie de grup.

Urmează descrierea evenimentelor. Într-o imagine discută patru generali pe o bancă de lemn, lîngă o moară părăsită; sînt Paskievits, Gorciakoff, Kotzebue și Schiller. În apropiere, aghiotanții privesc cu binoclul lupta dintre corpul de armată Luders, venit din Dobrogea, și apărătorii turci ai cetății Silistra. Cîțiva cai înșeuăți pasc lîngă ei.

Într-o altă fotografie, Szathmáry surprinde o panoramă a Silistrei în timpul unei lupte, apoi, în mai multe imagini, cazaci cu lăncii lungi, pe cai cu șa înaltă și grupe de bașibuzuci (S. F., *op. cit.*).

⁶⁴ S.F., *op. cit.*

Experiența anterioară de reporter îi servește în 1877, când ia parte la luptele Războiului pentru Independență, ca atașat — împreună cu Nicolae Grigorescu, Sava Henția, Henri Trenk, G. D. Mirea — al formației sanitare a doctorului Carol Davila. Trimis pe front, Szathmáry îl înfățișează în primul rînd pe comandantul suprem — în trăsură sau călare, trecînd în revistă cavaleria sau comandînd tragerea — și foarte des pe aliați: țarul și statul său major. Obişnuit să răspundă la comenzi, după aproape douăzeci de ani de slujbă la curte, își desenează protectorul cu obişnuința pictorului oficial, iar în rest se comportă ca un înregistrator fidel și exersat al peisajelor din Bulgaria, al sărbătoririi victoriilor, al convoaielor de prizonieri sau al portretelor ofițerilor și soldaților români, ruși și turci. Acest mod de participare la evenimente îi oferă posibilitatea să împace temperamentul și preferințele sale pentru costume, personaje și peisaje cu cerințele oficiale.

Alt scop al participării sale la război este transmiterea de reportaje în imagini pentru jurnalele din țară și străinătate, în virtutea unui obicei încetățenit sub impulsuri romantice și din necesități politice, înlesnit de dezvoltarea gravurii și apariția fotografiei și de perfecționarea posibilităților de reproducere a acestora în ziarele și revistele tot mai numeroase. Publicul se informează astfel despre mersul evenimentelor și se delectează cu scene pitorești și curiozități (*Cazacii din Caucazia, Birjar rus nihilist, Evreu din Basarabia*), de obicei la «Cronica ilustrată. Războiul din Orient»⁶⁵.

Și în acest război, asigurîndu-și colaborarea cumnatului său, fotograful F. Duschek, artistul se folosește de aparatul de fotografiat pentru realizarea unor imagini conforme cu realitatea. Scopul acțiunii trebuie căutat în dorința artistului de a avea reprezentări fidele, destinate cromolitografiei, imagini multiplicabile pe care să le poată strînge într-un album (cum de altfel și-a mai propus într-o împrejurare similară, în 1855). *Românul* din 13 octombrie 1879 chiar informează cititorii că Szathmáry a fost însărcinat cu pregătirea unui album intitulat *După trecerea Dunării*, în care să apară faptele de arme ale românilor⁶⁶.

Frecvența întocmirii unor astfel de albume îl duce la colaborarea cu Grassiany, în 1881, când pictorului îi revine organizarea cortegiului și imaginarea cadelor alegorice pentru serbarea încoronării. Evenimentul îi dă de lucru și în anii ce vin, în urma înțelegerii cu Grassiany, la stabilimentul acestuia din str. Șelari nr. 10.

Modul de realizare a albumului trezește interesul presei contemporane:

Elia Grassiany «a avut curajul — lucrarea fiind foarte grea și costisitoare — a da la lumină tablourile alegorice, editînd succesiv *Albumul Cadelor Simbolice* reprezentînd acele memorabile serbări, lucrare care i-a atras elogii din partea întregii prese a țării»⁶⁷.

«Carele au fost fotografiate, dar multiplicarea fotografiilor costa mult. E. Grassiany a avut curajul să întreprindă singur această colosală lucrare, aducînd o mare mașină de cromolitografie, mai mulți artiști și alți lucrători trebuincioși <...>. Tablourile sînt lucrate în colori variate și foarte vii și mulțumită binevoitorului concurs al vechiului nostru pictor și fotograf Szathmáry, ele sînt bine efectuate <...>» (*Resboiul*).

⁶⁵ În *Războiul din 1877–78 în ilustrații. Almanahul Graficei române*, 1929, Nicolae Iorga pomenește de două reviste străine ce au reprodus schițe de Szathmáry: *Illustrated London News* (din 12 ianuarie 1878) și *Leipziger Illustrierte Zeitung* (în numerele 1780, 1783 și 1789 din 1877).

La Muzeul de istorie a Municipiului București se păstrează peste 100 de reproduceri publicate de reporterii ziarelor *Illustrated London News*, *Illustrierte Zeitung*, *L'Illustration* și *La Illustracion Espagnola y Americana*. Am găsit printre ele următoarele ilustrații după desene trimise de Szathmáry la *Illustrierte Zeitung* (probabil din Viena) și la *Illustrated London News*: *La Dundre la Zimnicea*, la 27 iunie, *Bombardament la Giurgiu în noaptea de 27 spre 28 iunie*, *Stradă la Giurgiu în timpul bombardamentului*, *Construcția unui pod peste Dundre*, *Trecerea podului peste Dundre*, la Nicopole, *Trupele aliate la Plevna*, *Stradă la Plevna după o luptă*, *Casa*

lui Osman Pașa, *Osman Pașa părăsind Plevna*, *Stradă din Plevna*, *Pod în Plevna*, *O trecătoare lângă Tîrnovo*, *Stradă din Tîrnovo*, *Grup de țărani bulgari odihnindu-se*, *Convoi de căruțe cu familii turcești*, *Trei turci căldări*, *Grup de prizonieri turci escortați*, *Atac*.

La București «artistul curții și desenatorul mai multor ziare ilustrate din străinătate» publică următoarele, în jurnalul *Resboiul*: *Moartea lui Walter Mărdăcineanu* (în numărul din 12 septembrie 1877), *Vedere după natură din Tîrnovo ocupată de ruși* (16 august 1877), *Bombardarea dintre Giurgiu și Ruscuc la 15 iunie noaptea* (22 august 1877) și *Podul de la Biela* (27 august 1877) (G. Opreșcu, op. cit., p. 45).

⁶⁶ G. Opreșcu, op. cit., p. 46.

⁶⁷ *Memorii despre lucrările și faptele săvîrșite de D-nu Elia Grassiany...*, București, f.a.

« Carele sînt executate cu exactitate și fidelitate strict istorică <...>. Se cuvine să adresăm aici felicitările noastre D-lui Grassiany și pentru noua ramură de industrie artistică introdusă la noi pentru prima oară de d-sa. . . » (*Universul*) ⁶⁸.

Szathmáry fotografiază carele alegorice, le trece în acuarelă și apoi pregătește stadiile pentru piatră. Lucrările din această etapă intermediară și exemplarele definitive au, ca întotdeauna în cromolitografie, « conturul figurilor subliniat, orizontul colorat într-una din nuanțele pe care piatra este mai în stare să le reproducă decît pe altele. Totul se supune legilor unei optici speciale, ia un aspect mai grosolan, nu o dată legat de note de prost gust care trebuiesc imputate scopului urmărit și nu artistului » ⁶⁹.

★

Pictor cultivat, care și-a însușit meșteșugul artistic prin frecventarea unor academii libere, Szathmáry este un plăsmuitor de mare varietate stilistică și tehnică. Multiplele sale dispoziții și preocupări, căutările artistului la răspîntie de curente și concepții artistice îl definesc pînă la urmă romantic și în artă, așa cum este temperamental.

Firul vieții sale străbate secolul de la un cap la altul. Existența lungă, spațiile vaste — concrete și imaginare — pe care le parcurge îi înlesnesc cunoașterea și prin aceasta opțiunea pentru diferite moduri de viață și creație. El este cu adevărat un om al secolului al XIX-lea, care propune un limbaj pe înțelesul timpului său; mai mult, o adevărată personalitate, mereu cu o notă originală în gîndire, în viață și în artă.

⁶⁸ Citatele din jurnalele *Resboiul* și *Universul* figurează în același memoriu.

⁶⁹ G. Oprescu, *Cronica plastică (Retrospectiva Luchian — Expoziția Carol Popp de Szathmáry)*, în *Viața românească*, 1939, nr. 4.

A N E X Ă

PREZENȚA LUI CAROL POPP DE SZATHMÁRY LA EXPOZIȚII ȘI ÎN MUZEE

- 1848 — Pentru întia oară, la 15 mai, Carol Popp de Szathmáry cere Agiei din București îngăduința de a deschide o expoziție de tablouri, însoțită de loterie.
- 1855 — Se prezintă la *Expoziția internațională de la Paris* cu circa 200 de fotografii din războiul Crimeii, în pavilionul Imperiului otoman.
- 1862 — Participă la *Expoziția internațională de la Londra*.
- 1864 — Expune la București, în cadrul *Expoziției colective P.C. Szathmáry, Petre Alexandrescu, Henri Trenk, C. Lecca, Mișu Popp*, în două din sălile Academiei sf. Sava (februarie 1864), copii după Tițian, Rubens, Jordaens, Carlo Maratta, Pietro da Cortona, Salvator Rosa, manieristi ai secolului al XVII-lea și alții, precum și două lucrări originale, *Tîrg la Craiova* și *O căruță de poștă* (vezi Ulysse de Marsillac, *Voix de la Roumanie*, din 11 februarie 1864).
- 1865 — Participă la *Expoziția artiștilor în viață*, din București, cu patru tablouri.
- 1867 — La *Expoziția artiștilor din București*, din 24 iunie 1867, Szathmáry împarte cu Fidelis Walch medalia clasa a III-a pentru pictură.
- Expune acuarele cu costume naționale la *Expoziția internațională de la Paris*, la care participă o serie de artiști români importanți ai vremii.
- 1868 — În *Dare de seamă a Expoziției din 1868* (extrasă din *Monitorul oficial*, iunie 1868) se comunică publicului recompensele participanților la expoziție. Szathmáry primește medalia clasa a III-a pe care o împarte de data aceasta cu Constantin Stăncescu și Mihail Ștefănescu.
- 1873 — La *Expoziția publică din București* pentru trierea lucrărilor ce urmau să fie trimise la Viena, Szathmáry se prezintă — pe lîngă piesele de artă veche din colecția sa — cu acuarele din colecția domnitorului și din colecția lui Mihail Kogălniceanu.
- La *Expoziția universală din Viena* « Szathmári C. von, Hof Maler und Photograph Sr. Hoheit des regierenden Fürsten von Rumänien und des Prinzen von China Talifu » prezintă 26 de acuarele și un mare număr de fotografii cu peisaje, monumente și vederi ale căii ferate din România.
- 1874 — 1875 — Întreprinde un turneu mai lung, în cursul căruia organizează expoziții în diferite orașe din Transilvania, Ungaria, Austria și Germania. Cu privire la acesta, *Orientul latin*, din Brașov, publică, la 11 decembrie 1874, o scrisoare entuziastă a lui Ladislau Vaida, unde se face o dare de seamă asupra lui Szathmáry, « Clușianu din nascere, dar de vre-o 20—25 de ani locuiesc în capitala Romaniei », și a operelor trimise la Cluj: 63 de acuarele și trei uleiuri cu vederi din țară și din București (Cozia, Vălenii de Munte, capela Măgureni, Hurez, Stavropoleos, Surpatele, Bățiștea, Moși, Ismail etc.), cu intrarea prințului Carol la Turnu Severin și la Mănăstirea Pasărea și cu o serie de costume din diferite regiuni.

- 1878 — Pinacoteca din București « în urma primei Expozițiuni din 1865 înăvuiată cu mai multe tablouri de D. Th. Aman și Baltazar Panaitescu, Trenk, Szathmari » etc., ajunge în 1868 la « completarea celor două saloane pe care le ocupă, îmbogățindu-se cu noi opere originale de D-nii: Th. Aman, G. M. Tattarescu, N. Grigorescu, C. I. Stăncescu, H. Trenk, C. Szathmári, P. Verusy, etc. » și expune în 1878 trei lucrări de « Szathmári (Carol), născut în Transilvania. A studiat la Academia Sf. Luca din Roma. Expozant în 1865 (med. cl. III-a — aquarelă) ».
- 1881 — La « Mücsarnok » din Budapesta, Szathmári deschide o expoziție de acuarele. Figurează cam aceleași lucrări (vreo 98 la număr) care vor apărea la retrospectiva sa bucureșteană din 1927, plus câteva portrete printre care cele ale lui Franz Liszt și Marițica Bibescu.
După moartea artistului (3 iunie 1887) operele sale vor figura:
- 1910 — la Muzeul Simu;
1912 — la Expoziția « Tinerimea artistică »;
1917 — în Colecția artistică a statului din Palatul Artelor;
1927 — la Expoziția retrospectivă a artiștilor români pictori și sculptori din ultimii 50 de ani, de la Ateneul Român;
— în Muzeul Toma Stelian;
— la Expoziția de artă românească organizată cu prilejul Congresului Presei latine;
— la Expoziția temporară retrospectivă « C. Popp de Szathmári » de la Muzeul Toma Stelian;
1930 — la Expoziția românească modernă de la Haga (3—25 iunie);
1931 — la Expoziția de artă românească organizată cu prilejul celei de a XXVIII-a Conferințe a Uniunii interparlamentare;
1935 — la Luna Bucureștilor;
1936 — la deschiderea Muzeului Satului, la București și la Belgrad (în acest din urmă oraș expunându-se gravuri și acuarele reprezentând Belgradul la 1849, 1864 și 1885);
1939 — la Academia Română (sub forma unei expoziții permanente se prezintă cele 106 acuarele donate de Ortansa Satmari);
— în sala mare a Facultății de arhitectură, unde sînt expuse peste 400 de lucrări (26 februarie — 19 martie).

CONTRIBUTION À LA BIOGRAPHIE ET À L'ÉTUDE DE L'ŒUVRE DU PEINTRE CAROL POPP DE SZATHMÁRY

RÉSUMÉ

Cette étude présente quelques aspects de la personnalité de Carol Popp de Szathmári (1812 — 1887), artiste dynamique et fécond, apprécié jusqu'à ce jour seulement pour certains côtés de ses multiples activités. Né à Cluj mais venu très jeune dans la capitale de la Valachie, véritable homme de son époque, il s'intègre facilement dans le mouvement artistique bucarestois et devient l'une des figures les plus attachantes de notre vie artistique.

La vie et l'œuvre de cet intéressant personnage ont favorisé la perpétuation de quelques informations inexactes ainsi que d'interprétations erronées le concernant. Partant de matériels inédits, cette étude se propose d'écarter ces erreurs et de souligner les aspects moins connus de l'activité de Szathmári. Elle débute par une présentation détaillée de son enfance et de son adolescence, de ses voyages d'études en Autriche, Allemagne et Italie, tout en insistant sur les penchants et les dons de l'artiste pour la littérature, l'archéologie et les beaux-arts et en présentant sa collection de curiosités et de tableaux, commencée très tôt, collection qui aurait compris, outre les objets minéralogiques, entomologiques, zoologiques et botaniques, des peintures de Parmigianino, Perugino, Carracci, Salvator Rosa, Carlo Dolci, Guido Reni, Domenichino, Tiepolo, Van Dyck, Cranach, etc.

La raison de l'établissement du peintre à Bucarest (d'où il partait tantôt vers l'Occident, tantôt vers l'Orient) doit être cherchée tant dans l'attraction qu'exerçait sur lui l'aspect pittoresque et — à cette époque-là — encore oriental de cette ville, que dans la nécessité où il était de vivre de son art, le nombre de ceux qui se montraient désireux d'avoir leur portrait fait par lui étant de beaucoup plus important à Bucarest qu'à Cluj. Ce contexte fut bien favorable à l'esprit toujours épris d'aventure de l'artiste, à ses aptitudes pour l'improvisation et l'imitation, lui permettant d'apprendre et de pratiquer en même temps plusieurs métiers, tels ceux de peintre, lithographe, éditeur, typographe et, enfin, de photographe. Grâce à ses dons naturels et à l'appui de quelques hauts personnages, il obtient très vite la qualité officielle de peintre et de photographe de la cour, qu'il va détenir pendant plusieurs décennies.

Faisant preuve d'une grande variété stylistique et technique, Szathmári est notre premier artiste photographe (et, avec l'Anglais Roger Fenton, un des premiers reporters photographes de guerre du monde entier). Ses reportages des années 1853—1856 et de 1877, ses personnages, ses paysages et ses compositions photographiques représentent des documents vrais, authentiques, d'une remarquable force expressive et d'une variété peu commune.

PICTURA ȘI GRAFICA NINEI ARBORE ÎN CONTEXTUL ARTEI ROMÂNEȘTI DIN PERIOADA INTERBELICĂ*

ELENA MATEESCU

Raportată la influențele exercitate asupra picturii românești de către unele dintre cele mai importante curente artistice care străbăteau Europa primelor două decenii ale secolului al XX-lea, opera Ninei Arbore poate fi privită cu un interes sporit. Valoroasă mai ales prin desene și gravuri, dar și prin unele picturi în ulei, creația sa — nu lipsită de personalitate — reflectă anumite aspecte comune artei din apusul și răsăritul Europei și anume acelea care au fost firesc asimilate de temperamentul și mentalitatea artistei: lucrările sale, de o factură uscată, compuse sintetic, desenate incisiv, vădesc în consecință o permanentă preocupare pentru structurarea schemei constructive și adesea poartă amprenta unei viziuni decorative.

Datele biografice cunoscute nu sînt mulțumitoare. S-a născut în București, la 8 ianuarie 1889¹, fiind fiica Ecaterinei și a lui Zamfir Arbore², cunoscut pentru crezul său politic și social care l-a călăuzit toată viața, crez ce și-a găsit ecoul și în pictura și grafica Ninei Arbore. Din mărturiile artistei, făcute în grabă, cu aproximație — după obiceiul interviurilor ce apăreau în publicațiile de largă circulație ale vremii³ — se pot extrage cîteva informații despre studiile sale de specialitate.

Nina Arbore a urmat liceul la București. Primele lecții de pictură și desen le-a luat în atelierul lui Nicolae Vermont⁴. Acest pictor nu pare să-i fi lăsat vreo amintire, concepțiile lor artistice fiind diferite.

După obiceiul epocii, ca mulți tineri artiști — nu numai din România, ci și din străinătate — s-a îndreptat apoi către școala germană müncheneză. Perioada exactă petrecută la München n-o cunoaștem, o putem deduce numai: 1907 — 1910⁵. În acești trei ani a studiat

* Mulțumesc colegului Gheorghe Cosma pentru contribuția la întocmirea bibliografiei, o lucrare despre Nina Arbore fiind inițial proiectată în colaborare cu domnia sa.

¹ Cf. Act de deces nr. 555, vol. II, Consiliul popular al Sectorului I (fost Sfatul popular al Raionului 30 Decembrie). Nina Arbore a încetat din viață la București, în ziua de 7 martie 1942.

² Născut în 1848 la Cernăuți. Mort în 1933 la București. S-a stabilit în Principate în jurul anului 1877. A colaborat la ziarele *Românul*, *Telegraful*, *Telegraful român*. A lucrat ca funcționar la Arhivele statului. A fost șef al serviciului statistic de pe lângă primăria capitalei. A funcționat ca profesor la Școala superioară de război (cf. Lucian Predescu, *Enciclopedia «Cugetarea»*, București, 1940).

³ A se vedea: Petru Comarnescu, *Voroava liniilor adinci* — *De vorbă cu d-ra Nina Arbore (Artiștii noștri)*, în *Rampa*,

20 martie 1927; Ionel Jianu, *De vorbă cu Nina Arbore despre femeile pictore*, în *Rampa*, 23 decembrie 1927.

⁴ Cf. Petru Comarnescu, *Voroava liniilor...*, loc. cit. Numele său apăruse pentru prima dată în presa vremii pe cînd era în vîrstă de numai 15 ani: «S-a remarcat mult, la expoziția de lucru manual, pictură etc. a institutului d-relor Moteanu, un tablou în creion al d-rei Nina Arbore» (cf.***, *Informațiuni*, în *Adevărul de dimineață*, 26 iunie 1904).

⁵ Nina Arbore a afirmat în interviurile amintite că, imediat după încheierea celor trei ani de studii la München, s-a înscris în atelierul lui Matisse, atelier pe care l-a frecventat numai un an, și anume în ultimul an al existenței acestuia. Se știe că Academia Matisse a fost închisă de artist în toamna anului 1911.

În perioada studiilor urmate în străinătate, Nina Arbore dovedea un real atașament față de poporul căruia îi apar-

cu Weisgerber ⁶, Grabar ⁷ și Angelo Jank ⁸; cel din urmă — după cum își amintea cu entuziasm Nina Arbore — își călăuzea elevii în cultul lui Holbein: « Era un profesor de desen extraordinar, cum n-am mai întâlnit altul de atunci, și un mare admirator al lui Holbein pe care ni-l explica în cele mai mici amănunte ⁹ ».

În timpul anilor petrecuți în Germania, Nina Arbore — după cum afirmă ea însăși ¹⁰ — a expus la « Künstlerverein », asociație a artiștilor din München care, cu câțiva ani în urmă, în 1904, prezentase opere de Van Gogh, Cézanne și Gauguin. În aceeași vreme, « Die Phalanx », prezidată de Kandinsky, aducea în fața publicului münchenez opere de Signac, Van Rysselberghe, Vallotton, Lautrec, Seurat, Luce ¹¹. Sosit la München pentru prima dată încă din 1896, când capitala Bavariei era centrul mișcării Jugendstil, Kandinsky va reveni în acest oraș la începutul secolului. Împreună cu Jawlensky, și Gabriele Münter, puternic influențați de viziunea fauvistă, Kandinsky va fi inițiatorul expozițiilor organizate de « Die Neue Künstlervereinigung », inaugurate în iarna anului 1909. După cum afirmă Werner Haftmann ¹², « The Neue Künstlervereinigung shows us the situation in 1910 — the organic transformation of the Jugendstil into Fauvism, which in its German version may, with a slight shift of emphasis, be termed « Early Expressionism »; sau, așa cum îl numește Werner Haftmann însuși, « Kandinsky's and Jawlensky's Oriental Fauvism ». La expoziția deschisă de « Die Neue Künstlervereinigung », din septembrie 1910, fuseseră invitați și artiști ruși — frații Burljuk, Denisoff, Mogilevsky —, iar de la Paris veniseră Picasso, Braque, Rouault, Derain, Vlaminck, Van Dongen ¹³. Spre deosebire de puterea expresivă și emotivă de mare intensitate a operelor create de artiștii grupării « Die Brücke », tendințele expresioniste manifestate la München « vor prezenta, în schimb, un caracter mult mai intelectualizat și mai rafinat » ¹⁴. Cea mai mare parte a artiștilor din « Die Neue Künstlervereinigung » dovedea preocupări mai mult constructive decât lirice, făcându-se simțite, în afară de influența lui Kandinsky, influențele lui Cézanne și ale Cubismului (de exemplu, asupra lui Kandinsky, Hofer, Erbslöh) ¹⁵. O concisă caracterizare a tendințelor stilistice manifestate la « Die Neue Künstlervereinigung » din München o face Werner Haftmann în mai recentul său studiu de sinteză consacrat picturii secolului al XX-lea: « This first phase < . . . > may therefore be described as a distinct variant of European Expressionism. It was, however, held in check by the eurythmical

ținea, înțelegând că menirea unui artist este nu numai de a crea, ci și de a educa: revenită în țară în iarna anului 1909, în ziua de 10 februarie a ținut « o conferință tratind despre Artă », cu prilejul unei serate literar-artistice, organizate de Sindicatul lucrătorilor timplari în localul său din Calea Victoriei nr. 91 (cf. *,*, Ultime informațiuni, în *Adevărul*, 11 februarie 1909).

⁶ Cf. H. Blazian, *Expoziția Nina Arbore*, în *Adevărul literar și artistic*, 22 ianuarie 1928. În F. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. 8, « Franța », 1966, p. 700, Albert Weisgerber (1878 Saint Ingbert — 1915 Fromelles), artist din școala germană, este menționat ca pictor de gen și gravor.

⁷ Cf. Ștefania Schwartz, *Nina Arbore*, în *Arta plastică*, 1957, nr. 6, p. 45: artista « învățase cu Depschitz < sic > și Grabari la München ». Wilhelm von Debschitz, născut la Görlitz în 1871, activ la München, este cunoscut ca autor de picturi decorative și tapiserii (cf. F. Bénézit, *op. cit.* vol. 3, p. 87). Grabar este posibil să se identifice cu Igor Emmanuilovici Grabar (ortografierea rusă, *Грaбapъ*, cerind pronunțarea indulcită a ultimei consoane). Igor Grabar (1871 Budapesta — 1960 U.R.S.S.), pictor, sculptor, istoric și critic de artă, muzeograf și restaurator de monumente istorice, a urmat Academia de arte frumoase din Petersburg între anii 1894 și 1896, completindu-și studiile la München, unde a rămas pînă în 1902. Întors în Rusia, a făcut parte din grupările « Lumea artei » și « Arta contemporană »

(cf. N. Mașkovțev, *Игорь Еммануилович Грабаръ*, Moscova, 1962, p. 33). Puternic influențată de impresionismul francezi, opera lui Grabar trădează însă înrîurirea lui Matisse, *Perele pe fața de masă albastră*, pictate în 1915 (N. Mașkovțev, *op. cit.*, pl. <11>), fiind evident inspirate de *Natura moartă cu fața de masă albastră* de Matisse, datată 1909, din Muzeul Ermitaj (*Картины французских художников*, Moscova, 1958, pl. 48). Probabil că Nina Arbore l-a cunoscut pe Grabar cu prilejul unei călătorii în Germania a pictorului rus, ulterioară anilor de studii la München ai acestuia.

⁸ Pictor și ilustrator german (1868 München — 1940 München), cf. Hans Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, vol. II, Leipzig, 1963, p. 529.

⁹ Cf. Ionel Jianu, *De vorbă . . .*, loc. cit.

¹⁰ Cf. Petru Comarnescu, *Voroava liniilor . . .*, loc. cit.

¹¹ M.A. Stalter, *L'Expressionisme dans les pays germaniques*, în René Huyghe, Jean Rudel, *L'Art et le monde moderne. 1880—1920*, vol. 1, Paris, <1969>, p. 200.

¹² *Painting in the Twentieth Century*, Londra, <1960>, vol. 1. p. 93.

¹³ Jacques Lassaigue, *Kandinsky*, « Geneva », 1964, p. 50.

¹⁴ M.A. Stalter, *L'Expressionisme germanique*. « Der Blaue Reiter », în René Huyghe, Jean Rudel, *op. cit.*, p. 296.

¹⁵ *Ibidem*.

contour and decorative colour which still linked it to Matisse and the Jugendstil. It also acquired a mystical and naive undertone from the characteristic spiritual attitude of the Russians ¹⁶».

Cu toate că, în afara idealului pe care i-l însuflase Angelo Jank — opera lui Holbein —, Nina Arbore pare indiferentă în fața efervescenței mișcării artistice müncheneze, simpla menționare a participării sale la expozițiile organizate de «Kunstlerverein» din München dovedește că nu putea fi străină de tendințele vremii. Decorativismul Jugendstilului, influențele stilistice ale Europei Orientale datorate artiștilor ruși și, mai ales, covârșitoarea influență a artei franceze moderne și contemporane — îndeosebi a lui Cézanne și Matisse — desigur că au contribuit la formarea concepției sale despre o artă intelectualizată, rațională.

Amploarea pe care o va lua mișcarea artistică germană, continuată prin expozițiile «Der Blaue Reiter», intensă interferență de idei și influențe reciproce dintre artele franceză, germană, rusă, italiană, care se producea în acel timp în Germania, nu știm dacă au fost cunoscute direct de Nina Arbore, sau abia mai târziu, prin intermediul artiștilor ruși pe care îi va fi cunoscut cu ocazia unor călătorii în Uniunea Sovietică.

După sfatul lui Angelo Jank, Nina Arbore a studiat în Germania numai desenul, hotărîndu-se ca pictura s-o urmeze la Paris. «Neobișnuit sfat din partea unui münchenez», exclamă Nina Arbore ¹⁷. Într-adevăr, neobișnuită apare și astăzi această sciziune categorică în timp între studiul desenului și al culorii. Poate că la sfatul profesorului german s-a adăugat și influența exercitată de prezența la München a lui Alexej von Jawlensky, fost elev al Academiei Matisse în anul 1907 ¹⁸.

Astfel, se pare că deliberat, în timpul petrecut la München, Nina Arbore nu s-a străduit să asimileze altceva în afară de învățămintele trase din studiul desenului lui Holbein, intenționînd ca apoi, în Franța, să suprapună cunoștințelor sale grafice viziunea cromatică a unuia dintre cei mai importanți novatori contemporani: Henri Matisse. Sinteza spre care tindea Nina Arbore nu era imposibilă, ținînd seama de anumite afinități stilistice ce pot apropia pe marii creatori, fie și la o distanță de secole. Atît la Holbein, cît și la Matisse desigur că au atras-o năzuința către surprinderea esențialului și a maximei expresivități prin simplificarea mijloacelor de exprimare plastică, ca și tendința spre înțelegerea decorativă a formelor și a spațiului. Au atras-o arabescul liniilor și elocvența contururilor, găsind atît la Holbein, cît și la Matisse un stil de o perfectă claritate și puritate a liniei și a culorii, o atmosferă emanatoare de calm și echilibru psihic. Înrudirea celor două viziuni artistice pare poate mai grăitoare dacă alăturăm revoluționarelor panouri decorative ale lui Matisse, din anii 1908 — 1910, portretul lui *Henric al VIII-lea* (Galeria Națională din Roma), al lui *Erasmus* (Luvru) și, mai ales, portretul ce o reprezintă pe *Anne de Clèves* (Luvru), a cărui concepere în forme decupate, într-o cromatică vie, îl apropie cel mai mult de operele amintite ale pictorului francez. Nu întîmplător, Jacques Lassaigue evocă numele artistului german cînd contemplă un tablou pictat de Matisse în anul 1912: «La première effigie de *Zorah debout* (Moscou, Musée des Beaux-Arts Pouchkine) <...> apparaît beaucoup plus schématisée et stylisée, sorte de réplique barbare du portrait de Christine de Danemark par Holbein <...> ¹⁹».

Nina Arbore a avut privilegiul de a se număra printre elevii Academiei Matisse, în ultimul an al existenței acesteia, în 1910 — 1911. «Școala lui Matisse — va declara Nina Arbore — n-a durat din nefericire decît un an ²⁰». Afirmția artistei este confuză. Henri Matisse devenise șef de școală încă din 1906 ²¹, fiind stimulat în această acțiune pedagogică de Sarah Stein și de pictorul german Hans Purrmann. Funcționînd la început în «rue de

¹⁶ *Painting in the Twentieth Century*, New York — Washington, <1966>, p. 126.

¹⁷ Petru Comarnescu, *Voroava liniilor...*, loc. cit.

¹⁸ M.A. Stalter, *L'Expressionnisme germanique...*, p. 298.

¹⁹ Jacques Lassaigue, *Matisse*, <Geneva, 1959>, p. 78.

²⁰ Ionel Jianu, *De vorbă...*, loc. cit.

²¹ Raymond Escholier, *Henri Matisse*, Paris, 1937, p. 92; M.A. Stalter, Jean Rudel, *L'Évolution du fauvisme*, în René Huyghe, Jean Rudel, *op. cit.*, p. 274. Cf. Jacques Lassaigue, *op. cit.*, p. 71, Academia Matisse a funcționat între 1908 și 1911.

Sèvres — Couvent des Oiseaux», în vara anului 1908 atelierul va fi transportat în « boulevard des Invalides — Couvent du Sacré-Cœur». Aici va primi «peste o sută de studenți, aproape toți americani, scandinavi și germani, la drept vorbind destul de puțin pregătiți pentru a-i primi mesajul»²². Afirmția lui André Salmon este însă mai impresionantă: «vinrent se ranger sous la férule d'Henri Matisse des élèves de tous les pays du monde»²³.

În iarna anului 1908, *La Grande Revue* publică un document deosebit de însemnat pentru istoria artei: *Notes d'un peintre*²⁴, text cu valoare de manifest, prin care Henri Matisse expune ideile călăuzitoare ale artei sale. «Maestrul ținea „causeries” foarte interesante — va spune Nina Arbore în anul 1927 — în care ne expunea concepțiile lui artistice și care erau urmate de discuții»²⁵. Datorită acestui prețios manifest putem încerca o reconstituire a expunerilor care au impresionat-o pe Nina Arbore, putem reține acele idei enunțate de Matisse care cu siguranță au marcat întreaga activitate a artistei. Caracterul decorativ și totodată cerebral al lucrărilor ei ne duce cu gândul la textul maestrului francez: «Ce que je poursuis par dessus tout, c'est l'expression. <...> L'expression, pour moi, ne réside pas dans la passion qui éclatera sur un visage ou qui s'affirmera par un mouvement violent. Elle est dans toute la disposition de mon tableau. <...> La composition est l'art d'arranger de manière décorative les divers éléments dont le peintre dispose pour exprimer ses sentiments»²⁶. Cuvinte care apar ca un ecou amplificat al celebrei definiții enunțate de Maurice Denis la sfârșitul secolului trecut: «Se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées»²⁷.

Sintetismul spre care năzuia Nina Arbore amintește de aspirația lui Matisse: «Je veux arriver à cet état de condensation des sensations qui font le tableau»; iar economia mijloacelor de expresie, adesea întâlnită în lucrările ei, poate fi de asemenea talmăcită ca o urmare a lecțiilor maestrului francez: «Les moyens les plus simples sont ceux qui permettent le mieux au peintre de s'exprimer».

Nu se poate discerne o influență directă a operei lui Matisse asupra lucrărilor Ninei Arbore, ci mai curînd aplicarea liberă a unor principii teoretice. Însăși artista mărturisește în interviul acordat lui P. Comarnescu: «Culoarea pe care mi-a insuflat-o Matisse, cu timpul am pierdut-o, căutînd să lucrez cît mai neinfluențată».

De fapt Matisse, spre deziluzia multora dintre elevii săi, încerca să-și îndrume discipolii în spiritul tradiției. Iar opera lui Cézanne, artist care — după cum spunea Matisse — «est bien une sorte de bon Dieu de la peinture»²⁸, trebuie să fi fost adesea evocată în atelierul din Sacré-Cœur.

Mărturiile fostei lui eleve apar ca succinte, dar prețioase impresii asupra concepției pedagogice a maestrului francez: «Matisse ne-a lăsat o libertate absolută. <...> Ne dădea principii de bază, dar ne lăsa să ne dezvoltăm propriile aptitudini. Jank cerea să desenăm ca Holbein. Matisse ne cerea să lucrăm după cum ne dictează simțurile noastre. Eu am învățat după amîndoi, căutînd să asimilez marile lor învățăminte»²⁹. Dar Nina Arbore nu s-a bucurat decît un singur an de școala lui Matisse: «Teama de a face din elevii lui umili imitatori și pasticheuri l-a făcut s-o desființeze»³⁰. Amintirile Ninei Arbore sînt confirmate de Jacques Lassaigue: «Il constate que ses élèves songent seulement à l'imiter et que l'essentiel de sa

²² Jacques Lassaigue, *op. cit.*

²³ Cf. André Salmon, in Raymond Escholier, *op. cit.*, p. 97. În M.A. Stalter, Jean Rudel, *op. cit.*, p. 275, sînt enumerate numele următorilor elevi ai Academiei Matisse: Hans Purrmann, Rudolf Levy, Ahlers, Hestermann, Mathilde Woelmoeller (Germania); Nils von Dardel, Arvid Fongstedt, Isaac Grünewald, Sigrid Hjerten-Grünewald (Suedia); Jean Hertterg, Einar John, Ludwig Karsten, Axel Revold, Henrik Sörensen (Norvegia); Bruce (S.U.A.); Maria Wassiljeva (Rusia); Bela Czobel, Joseph Brummer, Vilmos Pelrott-

Czaba, Robert Bereny (Ungaria).

²⁴ Jacques Lassaigue, *op. cit.*, p. 128.

²⁵ Ionel Jianu, *De vorbă...*, loc. cit.

²⁶ Raymond Escholier, *op. cit.*, p. 98 și următoarele.

²⁷ *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*, Paris <1963>, p. 94.

²⁸ Jacques Guenne, *Entretien avec Henri Matisse*, in *L'Art Vivant*, 15 septembrie 1925, p. 5.

²⁹ Petru Comarnescu, *Voroava liniilor...*, loc. cit.

³⁰ Ionel Jianu, *De vorbă...*, loc. cit.

leçon, la libération qu'il souhaitait leur apporter, reste incommunicable»³¹. În anul 1925, mărturiile lui Matisse însuși exprimă dezamăgirea provocată de eșecul său ca șef de școală: « L'effort que je faisais pour pénétrer la pensée de chacun me causait une grande fatigue. <...> Le plus navrant est qu'ils ne concevaient pas que je fusse désespéré de les voir faire „ du Matisse“. Je compris alors qu'il me fallait choisir entre le métier de peintre et celui de professeur. Je fermai bientôt mon Académie»³².

În toamna anului 1911, când Nina Arbore încheia studiile cu Matisse, artistul francez ajunsese la o maximă sinteză decorativă. Începuse o nouă etapă a creației sale prin prezentarea la Salonul de Toamnă din 1908 a panoului decorativ *La Desserte – harmonie bleue*, destinat locuinței colecționarului rus Serghei Sciukin, trimis după câteva luni la Moscova într-o altă dominantă cromatică, *La Desserte – harmonie rouge*, pentru a culmina cu panourile *La Musique* și *La Danse*, expuse la Salonul de Toamnă din 1910³³, care vor avea aceeași destinație»³⁴.

Amintirile Ninei Arbore despre Matisse sînt legate de o verigă în plus, amintiri concretizate prin existența unui portret al elevei, pictat de marele său profesor: « Matisse mi-a făcut un portret care a fost cumpărat puțin înaintea războiului mondial la Moscova»³⁵. Cu ocazia altui interviu, ea declară: « Un portret pe care mi l-a făcut e acum la Galeria Schiukin <sic> din Moscova»³⁶. Se poate emite ipoteza ca Nina Arbore să-l fi cunoscut personal pe Serghei Sciukin datorită prezenței acestuia la Paris, în perioada 1910–1911. De asemenea, se poate presupune că artista noastră a fost în continuare interesată de pictura lui Matisse, excepțional reprezentată la Moscova prin operele achiziționate de Sciukin, apoi de Morozov³⁷. Nu știm ce va fi devenit, din 1927 pînă în prezent, portretul Ninei Arbore pictat de Matisse.

Curînd după desființarea Academiei Matisse, în anul 1912, Nina Arbore revine în țară – participînd cu trei lucrări la Salonul Oficial din luna mai – probabil pentru scurt timp, întrucît va preciza mai tîrziu: « M-am întors în patrie în 1914»³⁸, fără a menționa unde anume, în străinătate, și-a petrecut anii din urmă.

După câteva participări la expoziții colective, se pare că prezintă pentru prima dată o expoziție personală în anul 1921, la 8 februarie, în sala Mozart, împreună cu pictorii Pojedaef și Ștefănescu³⁹. O cronică apărută în *Dimineața* din 12 februarie 1921 dă o informație deosebit de interesantă: « După ce în expozițiile mobile din diversele orașe mari ale Rusiei, d-sa izbutise să atragă luarea aminte a cunoscătorilor prin pinzele sale <...>, d-ra Nina Arbore înfruntă și privirile impresionabililor bucureșteni»⁴⁰. *Adevărul literar și artistic* din 30 ianuarie menționase de asemenea participările artistei noastre « la expozițiile mobile din centrele Rusiei»⁴¹.

³¹ Jacques Lassaigne, *op. cit.*, p. 71.

³² Jacques Guenne, *op. cit.*

³³ Guillaume Apollinaire, în cronică despre vernisajul acestui salon, relevă în mod succint relațiile artistice dintre Franța și Germania, precum și șocul pe care opera lui Matisse, după cinci ani de la nașterea fauvismului, îl mai producea încă: « On discutait l'art décoratif munichois. Les tableaux de Matisse faisaient scandale comme toujours » (*Vernissage d'automne* <în *L'Intransigeant*, 1 octombrie 1910>, în *Chronique d'art* (1902–1918), Paris <1960>, p. 121). Încheind considerațiile sale asupra celor două panouri, *La Danse* și *La Musique*, Apollinaire scria: « Les deux panneaux qu'il exposait cette année sont ce que, pour ma part, je préfère dans l'œuvre de cet artiste, que je suis le seul – je ne dis pas cela sans quelque coquetterie – à avoir toujours défendu ». (*Le salon d'Automne* <în *Poésie*, toamna 1910>, *op. cit.*, p. 125).

³⁴ Pierre Descargues, *Le Musée de l'Ermitage*, Paris <1961>, p. 242 și 249.

³⁵ Petru Comarnescu, *Voroava liniilor...*, loc. cit.

³⁶ Ionel Jianu, *De vorbă...*, loc. cit.

³⁷ Începînd din anul 1933, pînă în 1948, cele două colecții contopite au fost expuse la Muzeul de artă occidentală din Moscova, cu excepția citorva tablouri care, între anii 1930 și 1934, au fost transferate la Muzeul Ermitaj (cf. Michael Ginsburg, *Art Collectors of Old Russia, The Morosovs and the Shchukins*, în *Apollo*, decembrie 1973, p. 484; Ju. Kuznetsov, *Western European Painting in the Hermitage Museum*, Leningrad, f.a., p. 11). În 1948, operele din fostele colecții Sciukin și Morozov au fost împărțite între Muzeul Pușkin din Moscova și Muzeul Ermitaj din Leningrad (cf. Pierre Descargues, *op. cit.*, p. 77).

³⁸ Petru Comarnescu, *Voroava liniilor...*, loc. cit.

³⁹ L. <Lucifer = S. Maur>, *Expoziția Nina Arbore, Pajedaef și Ștefănescu* (*Vernisajii*), în *Rampa*, 7 februarie 1921.

⁴⁰ * * *, *Cutreierînd expozițiile. Sala Mozart: D-ra Nina Arbore. Expoziția George Pojedaef*, în *Dimineața*, 12 februarie 1921.

⁴¹ * * *, *Sala Mozart. Expoziția de pictură a domnișoarei Nina Arbore*, în *Adevărul literar și artistic*, 30 ianuarie 1921.

Apariția Ninei Arbore, de curînd sosită din călătoria în Rusia, într-o expoziție alături de pictorul scenograf rus George Pojedaeff, nu demult venit în România, nu credem să fie întâmplătoare. Dacă despre relațiile pictoriței cu alți artiști ruși nu știm încă nimic (exceptînd presupunerea că amintitul său profesor Grabar ar fi unul și același cu pictorul rus Igor Grabar), în schimb Pojedaeff trebuie să fi contribuit la introducerea ei în complexa viață artistică a țării sale.

În 1921, expoziția Pojedaeff din sala Mozart era în centrul atenției criticii: « Cea mai importantă dintre ele este desigur aceea a domnului Pojedaeff, un talent puternic decorativ, bun colorist, desenator viguros ». Se menționează și « influența cubistă care se poate remarca în lucrările d-sale »⁴². Caracterizarea stilistică a operei lui Pojedaeff, făcută în presa vremii, ne pare deosebit de semnificativă, regăsind în ea un reflex al unora din concepțiile artistice manifestate în Moscova acelor ani: « Ce e d. Pojedaeff? — se întreabă B. Brănișteanu — Un expresionist? Un cubist? Și una, și alta, și mai presus de toate un mare artist ». Proiectele scenografice expuse de el amintesc « faima universală pe care a cîștigat-o arta decorativă teatrală, așa cum s-a desfășurat la Moscova < . . . »⁴³. Un articol, nesemnat, surprinde la Pojedaeff un aspect al artei ruse din ultimii ani: « are o manieră specială, o manieră care nu trăiește sub influența nici unei școli distincte, dar care are din fiecare cîte ceva < . . . ». D. Pojedaeff construiește. Tablourile sale sînt ca un mozaic compus din miile de pietricele care dau la un loc efectul final »⁴⁴. Cuvintele despre artistul rus evocă totodată prodigioasa mișcare artistică ce a avut loc în răsăritul Europei în primele două decenii ale secolului al XX-lea.

Venit în România pentru mai multă vreme, George Pojedaeff intenționa să realizeze proiectele scenografice ale spectacolelor *Electra*, *Macbeth* și *Don Juan*⁴⁵.

Este firesc să ne întrebăm ce putea asimila Nina Arbore din viața artistică desfășurată în Rusia înaintea anului 1921. Urmărind evoluția operei sale deducem că suprematismul și constructivismul, și în general abstracționismul, n-au interesat-o. În schimb, marile prefaceri ale concepției despre artă produse în ultimii douăzeci de ani nu par să fi rămas fără răsunet în lucrările ei. Colecția lui Serghei Sciukin — care cuprindea opere de artă franceză de la impresionisti pînă la Braque și Picasso⁴⁶ — avusese o revoluționară influență asupra artei ruse contemporane. Înriurirea lui Matisse fusese dominantă, rămînînd ca dovezi concrete opere de Sarian, Petrov-Vodkine, Falk, Malevici⁴⁷. În același timp tendința constructivă, geometrizantă a lui Cézanne era receptată de artiști importanți ca Malevici⁴⁸ sau Tatlin⁴⁹, mare admirator al pictorului francez, ca și de întreaga grupare a « Valetului de caro ». Pe de altă parte, se manifestă influențele grupărilor germane « Die Brücke » și « Der Blaue Reiter »⁵⁰, exercitate prin expozițiile organizate de « Valetul de caro » între anii 1909 și 1912 precum și influențele mîuncheneze propagate de « Die Neue Künstlervereinigung »⁵¹. Cubismul francez și apoi futurismul italian vor avea un răsunet imediat, contribuind la apariția unui curent specific rusc, « cubo-futurismul »⁵², reprezentat în primul rînd de

⁴² L. <Lucifer = S. Maur>, *Expoziția Nina Arbore...*, loc. cit.

⁴³ B. Br. <Barbu Brănișteanu>, *Expoziția Nina Arbore și Pojedaeff*, în *Adevărul*, 16 februarie 1921.

⁴⁴ * * *, *Cutreierînd expozițiile...*, loc. cit.

⁴⁵ *Ibidem*; cf. *Istoria Teatrului în România. 1919–1944*, vol. III, București, 1973, p. 239; în România se practica « contractarea unor regizori și scenografi străini pentru colaborări temporare », dîndu-se ca exemplu « colaborarea cu scenograful G. Pogedaef (la Teatrul Național, stagiunea 1920–1921) și A. Roller < . . . » ». Lui George Pojedaeff i se recunoaște « primul gest innoitor în practica artei spectacolului », datorită montării piesei *Electra* de Hofmannsthal, prin care « se face prima spărtură în șabloanele decorației ilustrative, prima încălcare a legilor după care decorul trebuia să fie copie fidelă a realității » (p. 249–250). Proiectul decorului (reprodus în *Secolul 20*, 1974, 2, p. 43) pare să fi fost mult mai interesant decît realizarea lui scenică (*Istoria teatrului...*, vol. cit., p. 249, fig. 119), influența cubis-

mului apărînd în proiect cu mai multă evidență; în plus, factura artistului și-a lăsat aici amprenta directă, adăugînd concepției scenografice linia sensibilă a unei autentice opere grafice. Cf. Hans Vollmer, *op. cit.*, vol. III, p. 605–606: Georges de Pojedaeff, portretist, scenograf, desenator de costume, ilustrator de cărți, absolvent al Academiei de arte frumoase din Moscova, a aparținut școlilor rusă și franceză.

⁴⁶ Michael Ginsburg, *Art collectors...*, loc. cit., p. 482.

⁴⁷ Camilla Gray, *L'avant-garde russe dans l'art moderne. 1863–1922*, f.a., p. 69, 70, 72, 118, 125.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 125.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 138.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 98.

⁵¹ *Ibidem*, p. 81.

⁵² Termen ales de Camilla Gray, *op. cit.*, p. 82, pentru a defini mai nuanțat mișcarea artistică rusă ce a evoluat între 1910 și 1914, căreia i-au succedat școlile de pictură abstractă dintre anii 1911 și 1921.

artiștii de seamă care au fost Natalia Gonciarova, Mihail Larionov, Kasimir Malevici și Vladimir Tatlin.

Conturarea unei arte contemporane cu specific național rus se manifestă din decembrie 1909, când, la a treia expoziție a « Linii de aur », Larionov și Gonciarova lansează noul stil « primitivist », sinteză a influenței populare ruse și a celei exercitate de școlile europene ale momentului, stil care se va resimți în cercurile ruse și germane ale epocii ⁵³, în opere ale lui Malevici, ca și în ale lui Kandinsky. Dar Malevici va fi influențat nu numai de preocupările stilistice primitiviste ale Nataliei Gonciarova, ci și de cele tematice, dovedind și un interes de ordin social.

Cu toate că atât suprematismul lui Malevici, cât și constructivismul lui Tatlin vor apărea din anul 1913 ⁵⁴, evoluția acestor mișcări nefiind resimțită în lucrările Ninei Arbore, vom aminti numai acele manifestări artistice și culturale mai târzii la care e posibil să fi asistat și care s-o fi influențat. Între 1917 și 1921, în toată țara au fost fondate muzee de artă modernă ⁵⁵. La începutul anului 1919, în localul actualului muzeu Pușkin din Moscova, a Cincea Expoziție de Stat a prezentat opere ale artiștilor ruși, de la impresionism până la abstracționism ⁵⁶. La sfârșitul anului 1919 a fost deschisă o expoziție retrospectivă Malevici, intitulată « De la impresionism la suprematism » ⁵⁷.

Totuși, important pentru acest moment este faptul că, contrar suprematismului, constructivismul avea preocuparea rolului social al artei ⁵⁸, preocupare întâlnită mai de mult, dar în alt fel, în operele primitiviștilor, iar la sfârșitul secolului al XIX-lea în pictura « Ambulanțelor ».

Faptul că în 1922, la Berlin, iar mai târziu la Amsterdam, se va organiza o mare expoziție de artă rusă, cuprinzând perioada dintre anul 1890 (în 1898 avusese loc prima expoziție a grupării « Lumea artei ») până la ultimii constructiviști, este o dovadă a pătrunderii și a afirmării artei ruse de avangardă în apusul Europei ⁵⁹. În 1927, Malevici va publica în Germania *Die gegenstandlose Welt*, devenită carte clasică a Bauhausului ⁶⁰, fundație care – la rîndul său – va avea ecou asupra constructivismului românesc promovat de revista *Contimporanul*.

Astfel, prin filiera rusă, Nina Arbore pare să-și fi împropățat în mod indirect contactul mai vechi cu pictura franceză și germană. Expresionismul unora din gravurile și desenele sale publicate în *Cuvîntul liber* amintește mai degrabă de unii pictori ruși decît de cei germani, cu toate că artista declara cu convingere în anul 1927: « N-am trecut nici prin impresionism și nici prin expresionism » ⁶¹. Poate că subiectele tratate în această publicație progresistă a anilor 1933 – 1936 să-i fi trezit dorința de a-și exprima cu mai mult patos sentimentele. Ce pare să mai fi adăugat această influență a Europei orientale? Poate că nota de primitivism, de arhaism al stilului Ninei Arbore – adesea remarcată în cronicile vremii –, precum și accentuarea caracterului decorativ al compozițiilor sale. O anume tendință simbolistă – rezultată uneori din discrete asociații iconografice și împletită cu permanenta preocupare socială a artistei, destăinuită mai ales în grafica publicitară – are probabil aceeași origine.

Toate aceste înrîuriri – sinteză a unei arte originale, de avangardă –, unele de natură instinctuală, suprapuse viziunii constructive, geometrice a lui Cézanne sau influenței com-

⁵³ La München, în februarie 1912, gruparea « Der Blaue Reiter » expunea xilografuri lucrate în secolul al XVII-lea de țărani ruși (cf. Camilla Gray, *op. cit.*, p. 118; Jacques Lassaigue, *Kandinsky...*, p. 50), iar în martie 1912, la Moscova, gruparea « Coadă de măgar » prezenta opere de Larionov, Gonciarova, Malevici și Tatlin, expoziție în care influența stilului popular rus se făcea remarcată în lucrările cu caracter « primitivist » ale Nataliei Gonciarova (Camilla Gray, *op. cit.*; a se vedea și Ivor Davis, *Primitivism in the First Wave of the Twentieth-Century Avant Garde in Russia*, în *Studio International*, septembrie 1973, p. 81, precum și D. Sarabianov, *Pictori ruși moderni*, București, 1974, p.

115 – 133, cap. *Perioada primitivă a picturii lui Mihail Larionov*).

⁵⁴ An în care Malevici expune la Moscova compoziția reprezentînd un pătrat negru pe fond alb (*Nouveau dictionnaire de la peinture moderne...*, p. 213), iar Tatlin execută prima sa « pictură în relief » (Camilla Gray, *op. cit.*, p. 140).

⁵⁵ Camilla Gray, *op. cit.*, p. 208.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 216.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 217.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 243.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 244.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 218.

⁶¹ Petru Comarnescu, *Voroava liniilor...*, loc. cit.

pozițiilor decorative create de Matisse, cu al lor «espace spirituel», par să se resimtă în unele lucrări ale Ninei Arbore. Dincolo de integrarea ei în mersul firesc de ansamblu al artei românești dintre cele două războaie, ai cărei principali reprezentanți s-au înscris în evoluția artei occidentale europene prin contactul direct cu arta franceză, germană și, uneori, italiană, pictura și grafica Ninei Arbore nu sînt străine de puternicul răsunset pe care cele mai avansate tendințe din Apus le-au avut în răsăritul Europei.

«Renunțarea la sensibilitate în favoarea construcției este un postulat al întregii arte moderne. Fiecare individualitate puternică l-a înțeles, însă, înlăuntrul curentelor de avangardă, în chip diferit»⁶². Fără a fi vorba în cazul Ninei Arbore de un talent excepțional, opera ei se înscrie categoric alături de cea a pictorilor români ale căror tendințe «constructiviste», adesea îmbinate cu o viziune decorativă, constituie o trăsătură de unire a concepției lor artistice. Dealtfel, într-o sinteză recentă privitoare la *Curente în arta românească modernă*, Petru Comarnescu oferea cititorilor o imagine succintă a acestei familii spirituale de artiști români, din care fac parte Ressu, Iser, Ștefan Dimitrescu, Șirato, Bunescu, Ion Theodorescu-Sion, Petre Iorgulescu Yor, prin anumite etape ale activității lor. Scriind despre opera lui Ressu – poate cea mai înrudită stilistic cu opera Ninei Arbore – autorul remarcă «amprenta constructivismului cézannian»⁶³ în lucrările artistului create în 1908, curînd după sosirea din Franța. Urmărind evoluția «constructivismului» românesc, Petru Comarnescu se oprește la felul în care această tendință a fost înțeleasă de grupul de artiști și scriitori al revistei *Contimporanul* (1922 – 1932): «Rezumînd ceea ce se afirma în revistă, cu diferite prilejuri și în diferite contexte, la *Contimporanul*, constructivismul a însemnat, pe de o parte, o năzuință generală de a se crea o artă nouă, îndrumată către un stil al vremii, de a se construi această artă printr-un efort colectiv, opus individualismului»⁶⁴, iar pe de altă parte, constructivismul însemna în diferitele arte o orientare către formele pure ale arhitecturii, către geometrizare și abstractizare»⁶⁵.

Departate de a înțelege prin «constructivism» tendințele manifestate de artiștii ruși și sovietici de avangardă, sau concepția preconizată de Bauhaus, termenul, folosit ca atare în cronicile apărute între cele două războaie, definea arta românească supusă influenței mișcărilor artistice europene moderne, ale căror origini se află în opera lui Cézanne. Pentru a accentua substratul rațional al noii concepții artistice, S. Maur releva «rețeaua constructivă țesută de intelect»⁶⁶ din lucrările Ninei Arbore, precum și o «construcție reflectată a compoziției»⁶⁷ în creația lui Ressu. Claritatea volumelor redată de Nina Arbore⁶⁸, «construcție de planuri foarte simțită», este subliniată de V. I. Popa, iar «forma frumos clădită»⁶⁹ din picturile Mericăi Râmniceanu, în care «compoziția ia în jocul ei tot spațiul»⁶⁹, este remarcată de Marcel Iancu, cei doi autori și plasticieni sugerînd astfel modalități diferite – și asemănătoare totodată – de interpretare geometrică a imaginii. Cubismul Nadiei Grossman Bulighin, care urma «moda și obișnuința»⁷⁰, avea ca rezultat un «țesut superficial geometrizant, aplicat pe tablouri duioase»⁷¹. Victor Ion Popa, mai puțin exigent, o considera «o artistă de mare preț», recunoscînd în lucrările ei «același planism cromo-luminarist al

⁶² Ion Frunzetti, *Despre climatul artistic al secolului XX* (Foileton de idei), în *Arta plastică*, 1965, nr. 3–4, p. 202.

⁶³ Petru Comarnescu, *Curente în arta românească modernă* (IV) (Puncte de vedere), în *Arta plastică*, 1966, nr. 6, p. 20.

⁶⁴ În cadrul acelorși tendințe se înscria «integralismul de la revista susținută în primul rînd de către Maxy (*Integral*)» (cf. Petru Comarnescu, *Curente în arta românească modernă* (VI) (Puncte de vedere), în *Arta plastică*, 1967, nr. 8, p. 13). În 1924 avea loc întemeierea «Academiei de arte moderne aplicate», care devenea în anul 1925 «Atelierul Integralului» (cf. Yvonne Hasan, M.H. Maxy, în *Arta plastică*, 1965, nr. 8–9, p. 410; a se vedea și Mihai Drișcu, M. H. Maxy (*Retrospective*), în *Arta*, 1971, nr. 4–5, p. 52–54).

⁶⁵ Petru Comarnescu, *Curente...* (VI), loc. cit., p. 13.

⁶⁶ S. Maur, *Expozițiile: Nina Arbore – Olga Greceanu – Anina Thorend. Prima expoziție a Asociației «Salonul de toamnă»*, în *Adevărul literar și artistic*, 19 februarie 1922.

⁶⁷ Idem, *Expoziția societății «Arta română»*, în *Adevărul literar și artistic*, 23 aprilie 1922.

⁶⁸ Victor Ion Popa, *Săptămîna plastică* (O expoziție la Viena – Concursuri de monumente. Salonul doamnelor), în *Adevărul*, 19 aprilie 1924.

⁶⁹ Marcel Iancu, *Expozițiile artistelor române*, în *Facla*, 7 februarie 1926.

⁷⁰ M. Rudi, *Expoziția artistelor din sala Mozart*, în *Facla*, 24 ianuarie 1926.

⁷¹ Marcel Iancu, loc. cit.

marelui pictor rus Grigorieff»⁷². Participarea culorii în procesul constructiv devenise o componentă în concepția lucrărilor Ninei Arbore, așa cum menționează Oscar Walter Cizek, încă din 1927, cu prilejul analizării picturii *Fetiță în roz*: « Aceste culori ni se par înrîurite de acelea ale Mariei Laurencin, cu toate că sînt mult mai constructiv împărțite decît indicațiunile deseori superficiale — numai superficiale! — ale artistei franceze »⁷³. În același an, Ștefan Nenițescu aprecia viziunea unitară, « construită < . . . > atît în culoare cît și în plan »⁷⁴, de care dădea dovadă Nina Arbore. O sinteză a tendințelor constructiviste, a valorii simbolice a artei, îmbinate cu viziunea decorativă, o întîlnește Ștefan Nenițescu în pictura Olgăi Greceanu: « echilibrul desfăcut și restabilit mereu între geometria obiectului și fiorul omenesc, închise amîndouă în cercuri decorative »⁷⁵.

De asemenea, calitatea « decorativă » a imaginii pare să fi constituit o preocupare nu numai pentru creatorii de artă plastică, ci și pentru comentatorii ei. În atenția criticii apare din ce în ce mai frecvent conceptul de artă decorativă desprinsă de valoarea ei utilitară, ca decorație murală, și înțeleasă ca o însușire de sine stătătoare a picturii de șevalet, implicit a artei contemporane europene. Dacă, pe de o parte, în anul 1921 un autor anonim remarcă « înclinațiunile evidente pentru arta decorativă, pentru ceea ce se cheamă « decorație murală » în expoziția personală a Ninei Arbore »⁷⁶, iar în 1922 un altul aprecia « în special cîteva frize decorative » prin care Anina Thorand arăta că este « neîntrecută în pictura murală »⁷⁷, pe de altă parte Victor Ion Popa descoperea în lucrările de șevalet ale Olgăi Greceanu « oarecari calități decorative, cum ar fi reducerea planurilor și lipsa de relief »⁷⁸. Același autor va încerca în alt fel, să explice înțelesul acestei caracteristici cînd va descrie picturile Ninei Arbore expuse în 1924: « Masele mari, distribuite așa de parcă vor să stabilească un static decorativ, se conturează în linii foarte sumare, prea sumare poate și dau o impresie de excesivă limpeziciune, dăunătoare, ca orice exces »⁷⁹. O calitate specific decorativă este pusă în evidență de Petru Comarnescu cu ocazia comentării unei picturi a Ninei Arbore, expusă în 1928: « Merele de pe covor, minunată viziune pe un singur plan »⁸⁰.

Oscar Walter Cizek făcea aluzie la semnificația simbolică a anumitor reprezentări decorative, cu prilejul referirii la lucrări, mai vechi și mai recente, ale Ceciliei Cuțescu Storck, prezentate la Expoziția femeilor pictori și sculptori a anului 1927. În opera acestei pictorițe — influențată de « arta exotic simplificată a lui Paul Gauguin », atrasă uneori și « în sfera lui Puvis de Chavannes » — autorul constată că « decorativul nu devine nicidecum ornament periferic nelegat de mijlocul spiritual al compozițiilor »⁸¹.

Rolul deținut de Nina Arbore în mișcarea artistică novatoare din țara noastră — implicînd și interpretarea decorativă în pictură — era susținut cu convingere de Lucia Demetriade Bălăcescu, la moartea artistei: « Printre primele — dacă nu cea dintîi — a introdus curente noi, un fel modern înrudit cu al lui Van Gogh, o anume pictură plată, bazată pe

⁷² Victor Ion Popa, *Săptămîna plastică . . .*, loc. cit.; cf. Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künster*, vol. XV, Leipzig, 1922, p. 35: Boris Grigorieff, născut în 1886 la Moscova, absolvent al Academiei de arte frumoase din Petersburg, a expus în cadrul grupării « Lumea Artei », începînd din 1913. S-a stabilit la Paris după 1921. A se vedea și Boris Grigorieff *Rasseja*, Potsdam — Petersburg — Berlin, f.a., cu texte de Oskar Bie, Pawel Barchan, Alexander Benois și Boris Grigorieff.

⁷³ Oscar Walter Cizek, *Cronica plastică — Expoziții*, în *Gîndirea*, nr. 1, 1 ianuarie 1927, p. 31.

⁷⁴ Ștefan Nenițescu, *Cronica artistică (Fețele noi)*, în *Adevărul*, 25 mai 1927.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ * * *, *Cutreierînd expozițiile . . .*, loc. cit.

⁷⁷ Ful. < Fulmen = Ecaterina Raicovicianu, cf. Mihail Straje, *dicționar de pseudonime . . .*, București, 1973, p. 275 », *Din lumea artelor. Expozițiile d-nelor Thorand, Olga Greceanu și Nina Arbore*, în *Dimineața*, 13 februarie 1922.

⁷⁸ Victor Ion Popa, *N. Delavrancea-Dona, Olga Greceanu și Nina Arbore*, în *Sburătorul literar*, 18 februarie 1922, p. 558.

⁷⁹ Victor Ion Popa, *Săptămîna plastică . . .*, loc. cit.

⁸⁰ Petru Comarnescu, *Imagini întrețesute de viață și moarte*, în *Viața românească*, nr. 2, februarie 1928, p. 298.

⁸¹ Oscar Walter Cizek, *Cronica plastică . . .*, loc. cit. Rolul Ceciliei Cuțescu Storck în evoluția artei decorative românești era cu atît mai important cu cît pictorița avea și o misiune pedagogică. În anul 1916 fusese numită prin concurs « la catedra nou înființată de „principiile artei decorative” pentru secția elevelor ». Cursul de artă decorativă figura de altfel în programa Școlii de arte frumoase din București încă din 1904, fiind predat mai întîi de arhitectul George Sterian, alături de care au mai funcționat Costin Petrescu și Octav Roguski. Cf. Adina Nanu, în *100 de ani de la înființarea Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București, 1864—1964* (sub redacția prof. Raul Șorban), 1964, p. 65 și 56.

ornamental, decorativ, asemănător celui socotit de André Lhote opus picturii în volum»⁸². În ciuda formulării, prin care se subînțelege aprecierea raportată în primul rând la grupul de femei pictori și sculptori din țara noastră — e adevărat, un grup de avangardă — pictorița Lucia Demetriade Bălăcescu nu se sfiește s-o situeze pe Nina Arbore « printre cei mai de seamă artiști plastici ai noștri ».

În prezent — în colecțiile de stat — se pot vedea puține lucrări ale Ninei Arbore. Grafica este mai bine reprezentată decât pictura și completată de reproducerile apărute în câteva periodice ale vremii, mai ales în *Cuvîntul liber*. De aceea, o imagine mai clară a operei Ninei Arbore, a evoluției sale artistice se poate obține făcînd apel la cronicile și cataloagele de expoziții, din păcate rareori însoțite de reproduceri.

Încă din 1916, lucrările pictoriței — revenită numai de doi ani din străinătate — se făceau remarcate printr-o vigoare « particulară » și prin « tendința de sinteză a formelor »⁸³. Este vorba despre participarea la primul Salon al femeilor pictore, grupare feminină la care se vor alia și femei sculptori, printre care un loc de frunte îl va ocupa Milița Pătrașcu. În anul 1915, Olga Greceanu luase inițiativa constituirii unui salon al femeilor pictore, începută printr-o întrunire organizată în locuința Ceciliei Cuțescu-Storck⁸⁴. Punerea în aplicare a acestei idei, care va fi adesea criticată⁸⁵, nu era expresia unor tendințe feministe, ci rezultatul dorinței de afirmare — în spiritul artei moderne — a unor talente autentice: « De ce am înființat acest salon? Nu ca o mișcare feministă, ci tot din motive artistice. Femeile talentate nu prea erau primite nicăieri. Chiar « Arta română » nu prea primea bucuros pictura feminină. De aceea am înființat acest salon în care femeile talentate să poată expune, fără greutatea pe care le cer expozițiile personale. < . . . » Nu se poate tăgădui că salonul femeilor nu a făcut cunoscute cîteva din aceste elemente tinere ». Astfel argumenta Nina Arbore organizarea grupării, cu ocazia interviului luat de Petru Comarnescu⁸⁶.

Și totuși, emanciparea femeii nu era o preocupare străină Ninei Arbore. Fiica lui Zamfir Arbore dă dovadă de o acțiune aproape revoluționară cînd, părăsindu-și un timp penelul, vorbește « lucrătoarelor de la Regie, în sala Grivița, despre „Rolul femeii muncitoare” »⁸⁷.

Refuzată să participe la « Salonul Tinerimii artistice » din 1914⁸⁸, Nina Arbore, totuși, de la începutul activității sale, reușește să prezinte lucrări la cîteva expoziții oficiale: astfel, este prezentă la saloanele « Artiștilor în viață » din anii 1914, 1915 și 1916, la cele ale « Tinerimii artistice » din 1915 și 1920⁸⁹, precum și la « Expozițiile artiștilor români » din septembrie 1917, la care e menționată în presă cu « picturi impresioniste »⁹⁰.

În 1921 are loc amintita expoziție deschisă împreună cu pictorii Pojedaeff și Ștefănescu. În lucrările recente ale Ninei Arbore era remarcată preferința pentru culorile calde, în contrast cu tonalitățile reci ale pînzelor ei pictate sub influența școlii germane⁹¹. Pe lîngă « acel stil decorativ » — care începuse să fie familiar publicului român —, în panoul *Lilith și Eva*,

⁸² Lucia Demetriade Bălăcescu, *O maestră a graficii*, în *Universul literar*, 12 martie 1942.

⁸³ P. Georgescu-Rachtivan, *Artiste pictori (O expoziție la Ateneu)*, în *Flacăra*, 20 februarie 1916, p. 218. Mai expuneau: C. Cuțescu-Storck, Rodica Maniu, Maria Brateș, Elena Popea, Risa Propst, Olga Greceanu, Jeanna Mantu, Niculina Delavrancea-Dona, Sonia Roguska, Maria Ciurdea-Steurer, Anina Thorand, Alexandrina Biju, Constanța Mihăescu, Nora Steriadi (Nina Arbore: cat. nr. 1—10).

⁸⁴ Relatare a pictoriței Olga Greceanu. În *Ilustrațiunea* din februarie-martie-aprilie 1916, p. 45, la rubrica *Expoziții*, se menționează: « Această expoziție s-a deschis la 7 februarie din inițiativa d-nei Olga Greceanu, în sala Grigorescu de la Ateneu < . . . >, în beneficiul „Crucii Roșii” ».

⁸⁵ Discuții în jurul rațiunii existenței acestei grupări feminine au fost reflectate în presă: Lucifer <S. Maur>, *Expoziția artistelor pictori și sculptori*, în *Rampa*, 18 decembrie 1922; Horia Igiroșanu, *Expoziția pictorilor și sculptorilor de*

sex feminin, în *Clipa*, 13 aprilie 1924; Victor Ion Popa, *Săptămîna plastică* . . . , loc. cit.

⁸⁶ Petru Comarnescu, *Voroava liniilor* . . . , loc. cit.

⁸⁷ * * *, *Mișcarea socialistă (Conferințele de azi)*, în *Dimineața*, 28 noiembrie 1919.

⁸⁸ Petru Comarnescu, *Voroava liniilor* . . . , loc. cit.

⁸⁹ La « Expoziția Artiștilor în viață » expune două lucrări în iunie 1914 (cat. nr. 1 și 15), două lucrări în mai 1915 (cat. nr. 13 și 14) și patru lucrări în mai 1916 (cat. nr. 13—16); la « Tinerimea artistică » expune două lucrări în martie (cat. nr. 16 și 17) și o lucrare în aprilie 1920; în septembrie 1917, expune patru lucrări la « Expoziția artiștilor români (fără nr. cat.) ». A se vedea și Fulmen, *Expoziția Tinerimii artistice*, în *Dimineața*, 23 aprilie 1920.

⁹⁰ N. P., *Expozițiile artiștilor români*, în *Săptămîna ilustrată*, 24 septembrie 1917, p. 9—11.

⁹¹ * * *, *Cutreierînd expozițiile* . . . , loc. cit.

precum și în *Gînduri*, Barbu Brănișteanu descoperea « ceva din naivitatea pictorilor primitivi: o descompunere a formei, o îngînare a culorii »⁹², iar S. Maur vedea în *Gînduri* un « început de primitivism voit »⁹³. Lucrările decorative ale Ninei Arbore, influențate poate de primitivismul Nataliei Gonciarova, trebuie să fi contrastat cu cele ale pictorului rus Pojedaef, tăiate în fațete de cristal. În același moment i se atribuiă afinități stilistice cu pictura prerafaeliților: « Nina Arbore este o primitivă cu totul civilizată, care cunoaște pe Burne Jones și pe Dante Gabriel Rossetti. . . »⁹⁴.

Un alt eveniment important din activitatea artistică a Ninei Arbore are loc în același an, cu prilejul primei sale participări la manifestările societății « Arta română ». Deschisă la Ateneu, a patra expoziție a « Artei române » era considerată de S. Maur drept « cea mai importantă manifestare artistică, nu numai a ultimei seziuni de expoziții, ci a întregii mișcări artistice a țării românești ». Apreciind semnificația gestului « celor cîțiva artiști pictori și sculptori care au rupt cu tradițiile vechi, scolastice, ce împiedecau orice avînt »⁹⁵, cu o intuiție demnă de remarcat, autorul acestei cronici a anului 1921 pare să prevadă viitoarea importanță a societății. Avînd o viziune în perspectiva evenimentelor, în anul 1964 Petru Comarnescu va sublinia însemnătatea « Artei române », care « a adus o lărgire a înțelegerii umaniste, o măiestrită înnoire de conținut și de formă, prin care depășește cert orice altă asociație dintre cele două războaie mondiale »⁹⁶. Dacă Sigismund Maur considera pe expoziții⁹⁷ celei de-a patra manifestări a societății drept reprezentanți ai « artei noi, aceea a timpului nostru, rafinată, cerebrală, nervoasă », Petru Comarnescu va evoca tendințele stilistice marcante ce-și făceau loc la « Arta română », de pildă « o tratare monumentală a realității, o predilecție pentru formele mari, viguroase, viu stilizate »⁹⁸. Pe de altă parte, fapt mai puțin semnalat în publicațiile interbelice, Comarnescu va remarca și concepțiile progresiste manifestate prin lărgirea tematicii, cu deosebire la Ressu, Dimitrescu, Tonitza, Șirato⁹⁹. În cadrul asociației, același Petru Comarnescu o va considera pe Nina Arbore « mare desenatoare, compunînd simplu, într-o atmosferă relevant psihologică »¹⁰⁰. În 1921, artista expusese flori, peisaje, precum și portretul lui Ion Minulescu¹⁰¹, susținător al « Artei române ».

Se pare că răstimpul anului care a urmat i-a folosit Ninei Arbore să realizeze un pas « definitiv și hotărîtor de la diletantism la artă ». Într-o culoare « pămîntie și fezandată » pictase mult apreciatele portrete ale scriitorului V. Demetrius, actriței Dida Solomon, colecționarului Bogdan Pitești și al lui Lupu Kostake¹⁰². Prezentase la aceeași expoziție, într-una din sălile « Mozart », o compoziție cu păpuși și un peisaj. S. Maur susținea că la Nina Arbore « psihicul și intelectul dau un tipic exemplu de luptă tacită pentru întîietate ». Din stilizarea gesturilor rezultă « o poezie primitivă și melancolică – deși aspră » și, totodată, un « ritm armonic » îi străbate lucrările¹⁰³.

Reproducerile în alb-negru după portretul Didei Solomon și al lui V. Demetrius ajută la întregirea înțelegerii stilului din această perioadă al Ninei Arbore. În portretul Didei Solomon, frontalitatea personajului, proiectat pe o vegetație tratată bidimensional – ca și figura dealtfel – fără sugerarea spațiului dintre planuri, amintesc de procedee folosite în

⁹² B. Br. « Barbu Brănișteanu », loc. cit. În afară de *Gînduri* (cat. 6) și *Lilith și Eva* (cat. 4), autorul mai enumeră lucrările: *Tata* (cat. 1), *O fetiță* (cat. 22), *Ecaterina* (cat., 17) *Portrete* (cat. 21), *Portretul d-lui J.M.* (cat. 36), peisaje (fără nr. cat.)

⁹³ Lucifer « S. Maur », *Expozițiile Nina Arbore, Pojedaef, Ștefănescu*, în *Rampa*, 18 februarie 1921.

⁹⁴ Eugen Crăciun, *Cronica artistică* (Teodorescu Sion, Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Nina Arbore), în *Viața românească*, nr. 2, februarie 1921, p. 249.

⁹⁵ L.c.F. « Lucifer – S. Maur », *Mișcarea artistică la o răspîntie. Expoziția societății « Arta română »*, în *Rampa*, 10 mai 1921. Nina Arbore este menționată printre « invitații » societății, ca și M.H. Maxy și S. Maur.

⁹⁶ Petru Comarnescu, *Însemnări despre « Arta română »* (Momente din plastica românească a secolului XX), în *Arta*

plastică, 1964, nr. 10-11, p. 546.

⁹⁷ Iser, Ressu, Pallady, Tonitza, Cornescu, Șirato, Bunesu, Ștefan Dimitrescu, Dărăscu, Teișanu, Tomescu, Ionescu Doru, Nina Arbore, Maxy, S. Maur, Paciurea, Han, Medrea.

⁹⁸ Petru Comarnescu, *Însemnări...*, loc. cit., p. 544.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 546.

¹⁰¹ Portretul lui Ion Minulescu se păstrează în Muzeul de artă din Cimpulung-Muscel.

¹⁰² Victor Ion Popa, N. Delavrancea-Dona, Olga Greceanu și Nina Arbore, loc. cit.

¹⁰³ S. Maur, *Mișcarea artistică. Expozițiile Nina Arbore, Olga Greceanu și Anina Thorend*, în *Adevărul literar și artistic*, 19 februarie 1922.

tapiserie. Desenul este evident, angulos, incisiv. Compoziția, construită pe un ax vertical, accentuează expresia ascuțită a Didei Solomon – cu «privirea perversă și nervoasă», așa cum o vedea Victor Ion Popa – ai cărei ochi sînt îndreptați spre spectator. Atitudinea mîinilor împreunate, ce capătă prin stilizare o ușoară rigiditate, dă un aer arhaizant compoziției. Aceeași interpretare a mîinilor este mai departe împinsă în portretul lui V. Demetrius și va fi întîlnită și în lucrări mai tîrzii, din grafică mai ales.

În 1922 participă cu cîteva portrete la a 5-a expoziție a societății «Arta română». S. Maur, destul de optimist, considera mișcarea artistică de la noi «numai cu 15–20 ani în urmă față de cea europeană»¹⁰⁴. În decembrie are loc o nouă expoziție a artistelor plastice¹⁰⁵. Părerea criticii cu această ocazie era că «unitatea și armonia de vederi atinsă nu se mai întîlnește la noi decît la «'Arta română'». Se observă că lucrările Ninei Arbore «încep să fie și mai colorate»¹⁰⁶.

Afirmarea artistei peste hotare va avea loc în curînd. Ziarul *Dimineața*¹⁰⁷ anunță că în luna octombrie 1923, la New York, «pictorițele Nina Arbore și Olga Greceanu au fost invitate de către dl Mendelew, directorul ziarului «The Future», și de celebrul sculptor american Jô Davidson¹⁰⁸ a face această expoziție». Printre cele 50 de pînze trimise în străinătate se aflau un autoportret al Ninei Arbore și un portret al lui Zamfir Arbore. Expoziția a avut loc în anul 1924¹⁰⁹. Alte două portrete ale lor, desenate, sînt reproduse în ziarul *Dimineața*. Autoportretul Ninei Arbore este lucrat în contururi nete, casante, colțuroase. Ductul liniei pare voit egal. Compoziția, alcătuită dintr-o succesiune de planuri-ecrane, care descesc în perspectivă, evitînd reprezentarea tridimensională, este blocată la orizont de un edificiu a cărui frontalitate accentuează impresia unui spațiu închis. Acest mod de a organiza spațiul – întîlnit și în lucrări mai tîrzii ale artistei – este înrudit cu cel folosit adesea în scenografie. Astfel, influența picturii decorative de teatru, pentru care Nina Arbore își va mărturisii abia peste cîțiva ani interesul, începe să se resimtă.

În aprilie 1924, la un nou «salon al doamnelor», Victor Ion Popa¹¹⁰ constată că «se zbat acolo toate curențele din lume». Scriind despre Nina Arbore, evocă «perfectul echilibru pe care-l arăta acum doi ani cu acele minunate portrete ale Didei Solomon, Demetrius și Bogdan Pitești»; dar, dînd dovadă de neînțelegere față de tendințele artei moderne, autorul regretă că Nina Arbore «a pierdut <...> adîncimea desenului», prin care probabil înțelegea picturalitatea desenului; în schimb, apreciază «construcția de planuri foarte simțită».

Proiectele societății feminine încep să capete amploare. Presa românească¹¹¹ informează că «în curînd va avea loc în capitală inaugurarea unei expoziții internaționale organizată de cîteva femei pictore și sculptoare, propovăduitoare ale artei moderne». Cu toate că «întreaga străinătate, creatoare de opere noi, a răspuns cu mult entuziasm la această invitațiune», se pare că expoziția nu s-a mai deschis. Semnificativă este intenția Mariei Laurencin de a «asista personal la vernisaj», dată fiind formația sa artistică în mediul cubiștilor, fapt care ar fi explicat poate interesul ei față de viziunea constructivist-decorativă a pictorițelor din România. Era anul în care Marie Laurencin dădea decorul pentru spectacolul *Les Biches*,

¹⁰⁴ S. Maur, *Expoziția societății «Arta română»*, în *Adevărul literar și artistic*, 23 aprilie 1922.

¹⁰⁵ Victor Ion Popa, *Artiste plastice și Emilian Lăzărescu*, în *Adevărul literar și artistic*, 17 decembrie 1922. Au participat: Maria Brateș, Maria Ciurdea-Steurer, Rodica Maniu, Elena Popea, Niculina Delavrancea-Dona, Cecilia Cuțescu-Storck, Nina Arbore, Olga Greceanu, Mina Byck, Jeanna Mantu Giurgea, Getta Holban, Merica Râmnicănu, Lucia Beller, Nadia Bulighin, Lucia Demetriade Bălăcescu, Elisabeta Braun Mellinger, Risa Propst Kreid. Expoziție deschisă la «Maison d'Art».

¹⁰⁶ Lucifer <S. Maur>, *Expoziția artistelor pictori și sculptori*, în *Rampa*, 18 decembrie 1922. După S. Maur, Nina Arbore a expus *Portretul inginerului Greceanu* și *Portretul doamnei F. Petrescu*.

¹⁰⁷ P.R., *Arta românească în America; Nina Arbore și Olga Greceanu*, în *Dimineața*, 14 septembrie 1923.

¹⁰⁸ Cf. Hans Vollmer, *op. cit.*, vol. I, p. 523, Jo Davidson (1883 New York – 1951 Tours, Franța) figurează ca sculptor portretist.

¹⁰⁹ Cf. catalog *Expoziția retrospectivă Olga Greceanu*, București, iulie 1974, Sala Dalles, p. 7.

¹¹⁰ Victor Ion Popa, *Săptămîna plastică...*, loc. cit.

¹¹¹ * * *, *Expoziția internațională de pictură și sculptură a femeilor la București*, în *Dimineața*, 21 ianuarie 1924. Sînt menționate: Olga Greceanu și Nina Arbore «fondatoarele societății», Cecilia Storck, Nadia Bulighin, Milița Pătrașcu, Lucia Demetriade, Laura Goilav, Maria Pillat-Brateș, Risa Propst, Esmée Gafencu.

susținut de baletul rus ¹¹². Această expoziție internațională urma să sărbătorească noua denumire pe care artistele românce doreau s-o dea asociației lor: « Artă liberă ».

În același an, Nina Arbore participase însă la o altă importantă acțiune de organizare artistică și anume la înființarea primului sindicat al artelor frumoase din România, împreună cu Olga Greceanu, Cecilia Cuțescu-Storck, Oscar Han, Marius Bunescu, M. H. Maxy, Ștefan Dimitrescu ș.a. ¹¹³.

Lucrările mai târzii ale Ninei Arbore trădează o concepție eclectică: seria de desene expuse în 1926 reprezintă « o artă intelectualizată, pur cerebrală. Tehnica s-a simplificat, atingând valoarea sintezei. Sentiment de naivitate și candoare reală a unui primitivism » ¹¹⁴. Probabil că desenele sale aminteau tendințele primitiviste ale avangărzii ruse, odată ce Emil Riegler le consideră « portrete și studii cu caracter rusesc în atmosferă » ¹¹⁵. Totodată, cronicarul remarcă « factura modernă cubistă » a celei de-a cincea expoziții a artistelor pictori și sculptori; influențele lui Braque, Picasso, Archipenko, Brâncuși i se par evidente; « punctul central » al expoziției era foca de lemn care « devine în stilizarea D-nei Pătrașcu un animal sacru ».

« Una din lucrările cele mai valoroase expuse de Nina Arbore în timpul din urmă » ¹¹⁶ pare să fi fost portretul de *Fetiță în roz*. Dintr-o reproducere în alb-negru, se poate observa o izbitoare asemănare — ca atitudine a personajului și ca punere în pagină, imaginea fiind însă inversată — cu portretul soției lui Cézanne din colecția Stephen C. Clark (New York). Dar, peste claritatea arhitecturii compoziției, mai intervine un element: deformări expresioniste ale chipului — cu trăsături stranii — și ale mâinilor intenționat mărite. Rezolvarea cromatică se poate imagina dintr-o descriere făcută de Petru Comarnescu: « *Fetița în roz*, cu mâinile de madonă, era pusă într-un cadru de culoare radiantă, întrețesută cu lumină, ce amintea și fresca dar și umbrele verzi și albastre aproape catifelate din *Les Oliviers* de Matisse pictați în 1924 » ¹¹⁷.

Tot în anul 1927, Nicolae Tonitza admiră la Salonul Oficial o altă lucrare a artistei care, prin sentimentul comunicat, pare să fi fost apropiată de cea dinainte: « Nina Arbore expune o natură moartă scăpărătoare de ingeniozitate și vervă decorativă. Tabloul acesta are însă o calitate în plus: e trist ca sărbătoarea unui singuratic » ¹¹⁸. Cu aceeași ocazie, Tonitza mai remarcă un desen « de o puternică închegare constructivă » expus de Nina Arbore ¹¹⁹.

În același timp, artista se simțea atrasă de scenografie: « Acum, după ce am găsit și culoarea, caut să mă îndrept către pictura teatrală. M-ar interesa să pictez decoruri. Dacă nu voi putea face în țară acest lucru, voi pleca în străinătate. Vreau cu orice preț să încerc acest fel de pictură » ¹²⁰. Nu știm dacă Nina Arbore și-a realizat dorința.

Interesul său față de formele mai noi de manifestare artistică se dovedește și prin participarea la expozițiile din anii 1926 — 1927 organizate de Academia artelor decorative, înfiin-

¹¹² Cf. F.E. « Frank Elgar », în *Dictionnaire universel de l'art et des artistes*, Paris, « 1967 », p. 355.

¹¹³ Cf. catalog *Expoziția... Olga Greceanu...*, p. 7. În decembrie 1924, a fost organizată « la expoziție internațională de plastică nouă, deschisă în sala Sindicatului Artelor frumoase din strada Corăbiei (azi Gabriel Péri), sub auspiciile revistei « Contemporanul » (dir. Ion Vinea) ». Printre cei 15 expozanți străini figurau Hans Arp, Kurt Schwitters, Paul Klee, Wiking Eggeling. Comisarul expoziției a fost M.H. Maxy (cf. Sașa Pană, *Cu prilejul retrospectivei M.H. Maxy*, în *Viața românească*, 1966, nr. 1, p. 172).

¹¹⁴ D. Karnabatt, *Expoziția femeilor artiste*, în *Rampa*, 15 ianuarie 1926

¹¹⁵ Em. Riegler, *Bizantinism sau pictură?*, în *Ideea europeană*, 15 ianuarie 1926.

¹¹⁶ Oscar Walter Cisek, *Cronica plastică...*, loc. cit., p. 31, cuprinde comentarii despre *Expoziția femeilor pictori și sculptori*, deschisă în sala « Hasefer », îngrijită de Ștefan Nenitescu. Sint menționate și: Merica Râmniceanu, Elisabeta Fuchs, Michaela Eleutheriade, Cecilia-Storck, Olga Greceanu, Nadia Grossmann-Bulighin, Maria Pillat-Brateș, Julieta Teodorini, Cornelia Babic, Risa Propst-Kraid.

¹¹⁷ Petru Comarnescu, *Imagini întrețesute...*, loc. cit., p. 298.

¹¹⁸ Tonitza, *Salonul oficial*, în *Universul literar*, 2 mai 1927, p. 302.

¹¹⁹ Idem, *Salonul oficial*, în *Universul literar*, 15 mai 1927, p. 319.

¹²⁰ Petru Comarnescu, *Voroava liniilor...*, loc. cit.

țată de M. H. Maxy, după întoarcerea sa de la Dessau, sub influența școlii lui Walter Gropius¹²¹.

După o pauză de câțiva ani, Nina Arbore își deschidea o nouă expoziție personală. Caracterul său dur, voluntar, obiectiv, ducea firesc la «atitudinea artistică <...> nemiloasă, dornică de înțelegerea cât de rece a unor afunduri omenești turburi». Trăsăturile psihologice ale celor portretizați erau redată printr-un desen «linear», printr-o culoare ce căuta «planul»¹²². Lucrările Ninei Arbore îi aminteau lui Petru Comarnescu de «Hans Holbein și felul acestuia de a accentua doar părțile esențiale, expresive, ale unei figuri»¹²³. Sesizând caracterul modern al concepției stilistice a Ninei Arbore – într-o serie de desene din 1926 – O. W. Cizek evocase în același timp cu opera lui Holbein și pe cea a lui Picasso¹²⁴.

Ajunsă la mijlocul activității sale creatoare, Nina Arbore intrase în conștiința cunoscătorilor de artă. În colecția lui Anastase Simu se afla și un portret de fată pictat de Nina Arbore, portret donat de colecționar orașului său natal Brăila, odată cu alte 29 de «tablouri ce vor servi pentru un început de muzeu artistic»¹²⁵. Pictorița mai fusese reprezentată, prin patru lucrări, într-o altă colecție importantă: aceea a lui Al. Bogdan-Pitești¹²⁶, pe care-l portretizase cu puțin timp înaintea morții.

Artista se afirmă acum și peste hotare. Aprecierea sa în străinătate este atestată prin diploma de onoare ce i se acordă cu prilejul participării la expoziția internațională de la Barcelona, din anul 1929¹²⁷.

Frecvența asociere între lucrări ale Ninei Arbore și creațiile unor mari artiști, din epoci diferite, nu implică nicidecum desprinderea operei sale de specificul artistic național. În catalogul expoziției de artă românească organizată cu prilejul Congresului Presei latine din 1927, Ștefan Nenișescu scria: «L'effort de se retremper dans le terroir caractérise, en grande partie, les groupements nouveaux», citind-o și pe Nina Arbore printre acești reprezentanți ai artei românești¹²⁸. În 1931, Sandu Eliad va exclama: «Cîtă sensibilitate și armonie cro-

¹²¹ * * *, *Informațiuni*, în *Dimineața*, 24 octombrie 1926; afiș pentru *Expoziția Academiei artelor decorative*, în *Integral*, nr. 11, februarie-martie 1927, p. 15; Mihai Drișcu, loc. cit. În noiembrie 1926 are loc «o expoziție artistică generală» organizată de Academia artelor decorative, la care Nina Arbore participă alături de J. Al. Steriadi, Cecilia Cutzescu-Storck, Lucia Demetriade Bălăcescu, Olga Greceanu, S. Maur, M.H. Maxy (cf. P.C. «Petru Comarnescu», *Expoziția academiei artelor decorative*, în *Rampa*, 2 noiembrie 1926). Tot în luna noiembrie 1926, Nina Arbore este reprezentată în «Expoziția colectivă de artă plastică», deschisă în sala librăriei «Hasefer» (a se vedea Irina Fortunescu, *Expozițiile lui Petrașcu*, în S.C.I.A., seria *Artă plastică*, t. 20, 1973, nr. 1, p. 148). Aurel D. Broșteanu, în *Cronica artistică. Expoziția inaugurală Hasefer*, în *Viața românească*, nr. 12, decembrie 1926, p. 411 (text republicat, cu unele modificări, în Aurel D. Broșteanu, ... *Acest altceva, pictura*, București, 1974, p. 103), face o elogioasă caracterizare a operelor expuse de Nina Arbore (portret în rochie roz – probabil același care va fi prezentat la Expoziția femeilor pictori și sculptori, din ianuarie 1927 – și *Nud cu lalele*). La această expoziție a fost invitat și Frans Masereel, prezent în sala «Hasefer» cu o pictură în ulei, *Director de fabrică* (cf. Aurel D. Broșteanu, loc. cit., p. 415), probabil chiar cea expusă în Galeria de artă universală a Muzeului de artă al R. S. România, semnată și datată FM 1921.

În aceeași perioadă, Nina Arbore participă și la activitatea pedagogică susținută, sub direcția lui M.H. Maxy, de Academia de artă modernă aplicată care, în octombrie 1927, «și-a deschis cursurile de: desen și pictură, sculptură, metal și legatorie artistică, avînd ca profesori d-rele: Olga Greceanu, Nina Arbore, Petrescu Drevon și d-nii Marcel

Iancu, J. Jalea, M.H. Maxy» (cf. * * *, *Informațiuni*, în *Dimineața*, 22 octombrie 1927).

¹²² Ștefan I. Nenișescu, *Cronica artistică. Artă și expoziții*, în *Adevărul*, 14 ianuarie 1928. Expoziție de portrete (desene și picturi) în sala librăriei «Hasefer».

¹²³ Petru Comarnescu, *Imagini întrepesute...*, loc. cit., p. 297.

¹²⁴ Oscar Walter Cizek, *Cronica plastică...*, loc. cit., p. 31.

¹²⁵ * * *, *Donățiunea d-lui A. Simu pentru orașul Brăila*, în *Dimineața*, 20 iunie 1928.

¹²⁶ A se vedea *Inventarul Colecțiunii «Bogdan-Pitești»*, întocmit în luna februarie 1923, în care figurează următoarele lucrări de Nina Arbore: 273, *Pictură – Femeie (Caterina)*; 279, *Pictură – Ilie Moscovici*; 293, *Pictură – Portret (Dl. Arbore)*; 306, *Pictură – Al. Bogdan-Pitești* (cf. Arhivele statului, București, Ministerul Artelor, dosar nr. 800/1922, filele 7 și 8).

¹²⁷ * * *, *Artiști români premiați la Barcelona*, în *Dimineața*, 19 decembrie 1929.

¹²⁸ Ștefan I. Nenișescu, *L'art roumain. Une esquisse*, în *Exposition d'art roumain*, 30 septembre – 10 octobre 1927. Pavillon de la Maison des Jardins (Chaussée Kisseleff). Catalogue. Congrès de la Presse Latine, Bucarest, octobre 1927, p. 12–13. Nina Arbore figurează în catalog cu două picturi (nr. 121 și 122) și trei desene (nr. 243–245). Textul prezentării lui Șt. Nenișescu este republicat, cu neînsemnate modificări, în catalogul *Exposition d'art roumain moderne à l'occasion de la XXVIII-ème conférence de l'Union interparlementaire*, Bucarest, octobre 1931, Pavillon des Jardins. Cu această ocazie Nina Arbore a expus două picturi (cat. nr. 146, 147) și două desene (cat. nr. 276, 277).

matică românească e în tablourile *Mere* și *Samovarul* ale d-nei Nina Arbore ! » ¹²⁹. Sub aspect tematic, sensibilitatea românească a pictoriței se dezvăluise îndeosebi la expoziția personală din 1928, prin cele câteva portrete ale unor oameni obișnuiți : *Fetița cu ochi albaștri*, *Mica servitoare*, *Țărancă neînțeleasă*, *Cu mâinile în poale*. Dacă angajarea tematică a artistei nu s-a observat frecvent în lucrările expuse, în schimb desenele și gravurile care vor ilustra paginile *Cuvîntului liber* din anii 1933 – 1936 o înscriu pe Nina Arbore în rîndul artiștilor români militanți.

O concepție interpretativă consecventă pare s-o fi condus pe pictoriță în decursul anilor. Cu ocazia participării sale la expoziția grupului « Arta nouă », Ionel Jianu constată « Vigoare a liniei, sobrietate aproape uscată a culorii. Pînzele au un caracter solemn, rece, în care decorativul impune. Vigoare de expresie, caracter lapidar și sobru al desenului » ¹³⁰.

O nouă participare a Ninei Arbore în străinătate a avut loc cu ocazia unei expoziții « a artei futuriste mondiale », organizate de Marinetti la Roma. « Futuriștii români » reprezentați în Italia erau Marcel Iancu, M. H. Maxy, Nina Arbore, Olga Greceanu, Tania Șeptilici, Milița Pătrașcu, Mac Constantinescu, Octav Doicescu, Margareta Sterian ¹³¹, concepțiile lor artistice fiind însă mai mult sau mai puțin înrudite cu cele ale fondatorilor mișcării futuriste. Această manifestare a anului 1933 în mod paradoxal pare să fi fost organizată în spiritul ideii lui Apollinaire, care propusese ca sub eticheta « futuristă » să fie reunite toate tendințele de avangardă din lume, idee pe atunci respinsă de Marinetti ¹³². Reprezentarea României la Roma s-a datorat grupării revistei *Contemporanul*, iar prezența artiștilor noștri a fost remarcată în străinătate. În revista italiană *Futurismo*, F. T. Marinetti semna *Aerosalutul către futuriștii români* ¹³³.

În permanență interesată de manifestările artistice propagatoare ale concepțiilor plasticii moderne, Nina Arbore se atașează firesc asociației « Grupul nostru », a cărei primă expoziție avusese loc în 1931. Nina Arbore își face apariția în noua formație începînd din anul 1933, unde va fi prezentă – cu puține excepții – pînă la ultima expoziție a grupului, organizată în 1940. Expozanții aparțineau « mai toți generației între 30 și 35 ani », din lucrările lor desprinzîndu-se « o dorință generală de a ține seama de exigențele timpului nostru », ca și aceea de a evita « improvizațiile agresive » ¹³⁴. La expoziția deschisă de « Grupul nostru » în 1935, George Oprescu recunoaște în pictura și grafica Ninei Arbore « același proces de

¹²⁹ S. Eliad, *Panoramica plasticii (Salonul oficial)*, în *Facla*, 11 mai 1931, p. 3. Reproducere în H. Blazian, *Plastica 1931. L'art roumain en 1931. Précédé d'un aperçu sur l'art roumain moderne* (București, 1932), p. 78. Tema este reluată în pictura *Samovar*, prezentată la expoziția grupării « Arta nouă », în 1932. Compusă asemănător, natura moartă din 1932 înlocuiește unele elemente din varianta anterioară, în vederea obținerii unei imagini mai limpezi, cu un evident caracter decorativ. Obiectele sînt deplasate spre primul plan, iar masa pe care acestea se sprijină își pierde volumul. Tratarea este mai curînd grafică, cu valorații nuanțate, tinzînd spre un plan unic, în care motivul cercului devine obsedant. (A se vedea « Arta nouă » : *Expoziții anuale de pictură și sculptură. I-a Expoziție: Sala Illeana (Cartea Românească) – 25 ianuarie – 8 februarie 1932*, Catalog nr. 3, p. <1>, reproducere p. <7>).

¹³⁰ Ionel Jianu, *Expoziția grupului « Arta nouă »*, în *Rampa*, 31 ianuarie 1932. După Petre Oprea, *Societăți artistice bucureștene*, București, 1968, p. 96, aceasta a fost unica expoziție a grupului. Nina Arbore s-a prezentat cu nouă uleiuri <cat. nr. 1–9> și două desene <cat. nr. 10–11>, cf. cat. cit. Pentru stilul acestei perioade din creația Ninei Arbore, avem mărturie *Autoportretul* reprodus în *Salonul oficial, Pictură, sculptură*, 1933. *Aprilie-mai-iunie. Pavilionul Artelor – Șoseaua Kiseleff* <Catalog>, nr. 6, pl. <11>. Caracteristică modului său de a compune portretele, această lucrare oglindește con-

cepția sintetică pe care o dobîndise artista. Gradul înalt de expresivitate a gestului miinilor, atitudinea frontală statică a personajului dau o impresie de demnitate și solemnitate aproape religioasă. Dacă influența decorațiilor murale ale evului mediu românesc este aici vizibilă, punerea în cadru a figurii amintește mai curînd de preocupările umaniste ale Renașterii. Integrarea personajelor într-un prim plan șocant, mod de reprezentare pe care Nina Arbore l-a întîlnit la Holbein – și care a interesat-o desigur pentru comunicarea imediată ce se stabilește între privitor și imagine –, se întilnea destul de frecvent în Europa secolelor XV–XVII, ca de exemplu în portretul lui Carol al VII-lea pictat de Jean Fouquet (Luvru) sau în cel al lui Francisc I atribuit lui Jean Clouet (Luvru).

¹³¹ Al. Robot, *Un succes al artei noastre la Roma. Expoziția futuriștilor români. – Aerosalutul lui Marinetti*, în *Rampa*, 9 decembrie 1933.

¹³² *Nouveau dictionnaire...*, p. 132.

¹³³ Al. Robot, loc. cit. Cf. Sașa Pană, loc. cit., p. 173: « În anul care a urmat vizitei lui F.T. Marinetti în România (1930), M. H. Maxy expune împreună cu Marcel Iancu, M. Pătrașcu, Corneliu Mihăileanu <sic> la Roma, precum și în 1937 la Paris, Haga și Bruxelles ».

¹³⁴ George Oprescu, *Anul artistic la noi și la alții. Studii și impresii*, București, 1934, p. 60, cap. *Expoziția « Grupul nostru »*.



Fig. 1. — Milița Pătrașcu, *Zamfir Arbore*. Colecția artistei (fotografie comunicată de artistă).

Cele câteva tablouri ale Ninei Arbore păstrate pînă astăzi în colecțiile de stat dau posibilitatea cunoașterii directe a modului său de a picta. În Muzeul de artă al Republicii Socialiste România se află șapte picturi a căror variată rezolvare stilistică dă iluzia reconstituirii unei întregi evoluții. Lucrările, nedatate, credem totuși că pot fi situate cu aproximație în diferite etape ale activității Ninei Arbore. În plus, un mijloc de orientare ar mai putea fi unele titluri, identice cu cele întîlnite acum, din cataloagele de expoziții, un mijloc care poate conduce însă și la erori, deoarece același subiect ar fi putut fi repetat de artistă la răstimpuri mari.

Pictura cea mai timpurie este, după toate aparențele, *Floarea soarelui* (inv. 3 966)¹³⁹, reflectînd evident un moment de tranziție de la influența impresionismului către viziunea

simplificare și de sacrificare a tot ce i se pare inutil sau secundar: artă intelectuală, aproape abstractă, care însă nu-i lipsită de sensibilitate»¹³⁵.

În 1939, în sala Ileana, Nina Arbore va expune împreună cu Milița Pătrașcu, G. M. Cantacuzino, Mac Constantinescu și Marcel Iancu, întregul grup prezentînd numai lucrări de grafică. În această perioadă artista «desenează sau gravează condusă de alfabetul bine stabilit al dogmelor plastice, respectă conturul și exprimă subiectul pentru el prin el». În aceeași expoziție, Gheorghe Dinu remarcă în pastelurile Miliței Pătrașcu o tendință care a fost în repetate rînduri întîlnită — dar sub o altă formă și datorită altor influențe — în lucrările mai vechi ale Ninei Arbore: valorificarea unora «din valorile primitive, mînuite sau transpuse într-o viziune modernă în actualitate»¹³⁶. În seria de «măști» expuse de Milița Pătrașcu, George Oprescu descoperea «un amestec savant de primitivitate și de extrem modernism», recunoscînd influența picturilor de la Fayum¹³⁷.

«Pînzele Ninei Arbore împletesc firul unei tradiții picturale», scria Tache Soroceanu în cronica celei de-a opta expoziții a asociației «Grupul nostru»¹³⁸. Aceste cuvinte apar astăzi ca un elogiu adus artistei cu puțin timp înainte de a-și întrerupe activitatea. Stilul său din ultimii ani ai vieții, «scris decorativ, liniștit, melodic», își păstra caracteristicile debutului, dobîndind un plus de echilibru și degajare în folosirea mijloacelor de expresie. Cele din urmă participări ale sale la expoziții — la «Grupul nostru» și la «Salonul Oficial» — au avut loc în anul 1940.

¹³⁵ Idem, *Expozițiile din luna ianuarie*, în *Universul*, 9 ianuarie 1935.

¹³⁶ Gh. Dinu, *Expoziția colectivă Milița Pătrașcu, Nina Arbore, M. G. Cantacuzino, Mac Constantinescu și Marcel Iancu*, în *Timpul*, 10 noiembrie 1939.

¹³⁷ G. Oprescu, *Expozițiile din luna noiembrie*, în *Uni-*

versul, 8 noiembrie 1939.

¹³⁸ Tache Soroceanu, *Viața artistică*, în *Adevărul literar și artistic*, 19 februarie 1939.

¹³⁹ Pe verso este menționat: «24 mai 1924 — 5 000. Banca Națională a României — sala de așteptare a direcțiunii».

Fig. 2. — Nina Arbore, Grădină — acuarelă. Colecție particulară (fotografie Angela Moțica).



decorativă a epocii. În ansamblu, lucrarea pare a fi reluarea unui fragment dintr-o natură moartă cu *Crizanteme* pictată de Igor Grabar în 1905¹⁴⁰. Această izbitoare asemănare desigur vine în sprijinul ipotezei că pictorul rus s-ar fi numărat printre profesorii Ninei Arbore. Similitudinea constă în gama cromatică, în factura impresionistă, ca și în compunerea și dimensionarea florilor față de vas. La Nina Arbore, ca și la Grabar, galbenul intens al buchetului își găsește complementara în albastrul violaceu al vasului și în fața de masă de un alb gălbui, valorat cu umbre violete. Mărunta țesătură a tușei din tabloul cu crizanteme o regăsim în fața de masă pictată de Nina Arbore. Dar, în *Floarea soarelui* tușele sînt ușor variate ca direcție, nereușind să accentueze planimetria mesei, ci, dimpotrivă, dîndu-i o aparență de concavitate. Într-o viziune contradictorie sînt pictate florile, tratate decorativ, cu o tușă continuă, aproape grafică, urmărind direcția petalelor. Umbrele purtate ale florilor au un aspect bizar, cu contururile lor nete, de o nuanță violetă proprie, tinzînd către planimetrie și anulînd pe alocuri tridimensionalitatea mesei, gîndită impresionist. Frunzele, cu neînsemnate variații cromatice de la lumină la umbră (ca și la flori, valoarea nemai fiind obținută prin complementare, ci în cadrul acelorași nuanțe), se integrează într-un plan vertical, sugerînd interpunerea unei tapiserii între flori și fond.

Portretul de bărbat cu cîine (inv. 14), este singurul care trădează influența primitivistă. Omul și cîinele, plasați în același spațiu strîmt al unei canapele care-i înscrie într-o ușoară curbă, stau spate în spate. Bărbatul este intenționat stîngaci desenat, cu membre dezarti-

¹⁴⁰ N. Mașkovțev, *op. cit.*, pl. <6>.



Fig. 3. — Nina Arbore, *Samovarul*, 1931. Colecție particulară (fotografie Angela Moțica).

culate și disproporționate, care par suspendate în aer. Privirea difuză îi întregeste portretul. Și această lucrare este lipsită de o concepție unitară datorită prezenței riguros construite a cîinelui, reprezentat într-o perfectă frontalitate într-un plan-ecran. Culorile dominante — siena arsă închisă și albastru cobalt — sînt dispuse în tente plate. Valorile sînt obținute printr-un adaos de negru sau prin intensificarea culorii locale.

De la începutul deceniului al doilea par să dateze *Portretul de bărbat* (inv. 3 256) și *Portretul de femeie* (inv. 9 009) cu fundaluri de covoare românești, perioadă în care artista folosea o cromatică pămîntie, caldă. *Portretul de bărbat*, desenat angulos, este construit din culoare, tușa urmînd direcția planurilor. Volumetria figurii — pictată într-o gamă restrînsă de ocră și siena — este accentuată. Țesătura națională pe care se proiectează este ornamentată cu motive geometrice. Draparea covorului anulează însă orice intenție decorativă, dînd relief fondului și închizînd compoziția într-un unghi, spre latura de sus a cadrului.

Portretul de femeie apare ca o variantă ulterioară a tabloului amintit mai înainte. Aici, tridimensionalitatea personajului se suprapune perfecte frontalități a planului în care se integrează covorul. Se poate vorbi despre un constructivism în felul în care înțelegea Ressu volumele și draparea veșmintelor, amintind în primul rînd compoziția cu *Cosași odihnindu-se*. În acest portret, muchiile despărțitoare ale planurilor, trecerile de la lumină la umbră sînt clare, categorice, dure. Nici o culoare străină de culoarea locală nu apare în valorații, dominînd ocrul și siena arsă închisă. Umbre purtate aproape că nu există. În ciuda faptului



Fig. 4. — Nina Arbore, *Autoportret*, 1933 (fotografie Cornelia Șoancă).

că volumele par cioplite în lemn, culorile își păstrează fluiditatea și transparența. Legătura dintre fundal și primul plan se produce printr-un artificiu de ordin decorativ întâlnit în covor ca, de exemplu, pasărea stilizată a țesăturii, care devine un rapel al veșmintelor prin culoare și sinuozitatea liniei.

Portretul tatălui meu (inv. 4 640), de mici dimensiuni, înscris într-un cadru aproape pătrat, datează probabil dintr-un moment mai târziu al perioadei culorilor « pământii ». Tinde către monocromie și prezintă totodată un rafinament cromatic. Caracterul decorativ-scenografic al tabloului se datorează acelor crengi de copac plasate într-un plan imediat în spatele figurii, viguros colorate și incisiv conturate. Figura meditativă a lui Zamfir Arbore se topește, cromatic, în atmosferă, cu toate că personajul în întregul lui apare decupat. În contrast cu construcția corectă a compoziției, mâna mică, greoi desenată, reprezintă probabil o notă voit primitivistă. Ulciorul, asimetric și ușor contorsionat, are o viață proprie și amintește de ceramica populară nu numai prin prezența lui, ci și prin caldă cromatică de pământ ars a întregii picturi. Unicul accent rece al tabloului este o pată de umbră albastră, strecurată pe cămașă.

Singura lucrare databilă este panoul *Două surori* (inv. 12), expus la Salonul Oficial din 1925¹⁴¹. Este poate tabloul cel mai apropiat de viziunea decorativă a epocii. Figurile

¹⁴¹ Salonul Oficial 1925. Ministerul Artelor, București, 1925 <Catalog>, nr. 2.



Fig. 5. — Nina Arbore, *Zamfir Arbore*. Muzeul de artă al Republicii (fotografie Angela Moțica).

sînt plasate în spațiu după canoanele picturii murale. Volumele dispar cu desăvîrșire. Peisajul se transformă în motive decorative, în arabescuri care se îndepărtează de formele reale. Draperia accentuează ideea deschiderii unei ferestre către lumea transfigurată a naturii, în care forme perfect cilindrice par ireale. De partea cealaltă a draperiei, cele două surori sînt îndreptate către privitor. Una din ele, stînd jos, cu mîinile împreunate, meditativă, privește în gol. Cealaltă, în picioare, întorcînd spatele peisajului și ținînd în mînă un vas cu fructe, cu un gest solemn, are ceva dintr-o reprezentare arhaică a unei zeițe a abundenței. Compoziția e gîndită în ecrane luminoase suprapuse pe ecrane întunecoase, și invers, numai pe alocuri decuparea formelor fiind obținută printr-o linie neagră. Gama cromatică nu este încheată unitar. Aparența opacă, văroasă, dă impresia unor culori de tempera. O mare suprafață a pînzei este acoperită de culori reci — albastru, roșu-violet, cenușiu. De un mare efect scenic este ocrul-galben luminos al draperiei, atît de evidentă încît capătă o pondere simbolică.

Sub aspect cromatic, unul din cele mai interesante tablouri este *Portretul de femeie cu pălărie* (inv. 1 751). Modul de tratare a culorii amintește descrierea făcută în 1928 de Petru Comarnescu portretului de *Fetiță în roz*. Și această pictură, ca și aceea, este influențată de Matisse. Lucrarea nu pare a fi de debut, datorită siguranței desenului și compoziției echilibrate, în care se fac simțite o construcție arhitectonică și un rafinament al culorilor mult meditate. Atmosfera cromatică este dominată de un violet transparent. Rochia înflorată, tratată ca o suprafață plană, decorativă, se îmbină cu jocul liniilor de pe fondul învecinat. Imaginea e compusă cu mai multe puncte de fugă, accentuînd planimetria. Prin spațiul

deschis de o ușe, abia sugerată, ochiul percepe fereastra unei încăperi mai îndepărtate. Acesta este fragmentul cel mai bine realizat al tabloului. Fereastra capătă o frontalitate frapantă prin culoarea vie, aproape stridentă, de o transparență de vitraliu care o trimite către primul plan. Zidul în care este încadrată o accentuează și mai mult prin opacitatea sa violet-cenușie. Acest ultim plan, mărginit de ușa violet închis, cu nuanțe roșietice, constituie o suprafață de un mare rafinament cromatic, de o puritate de linii și de o simplitate a viziunii redusă la esențial, care amintesc de Matisse. Ca și alte tablouri ale Ninei Arbore, nici acesta nu este condus după o concepție unitară. Tot sub influența maestrului francez, dar a creațiilor sale din perioada fauvistă, este pictată figura personajului pe care sînt juxtapuse pete de roșu, verde crom, verde smaragd. Transparența acestor culori este din păcate acoperită de umbre greoaie, pămîntii. Structura arhitectonică a compoziției apare clar încheată. Frontalitatea ultimului plan e reluată de spătarul scaunului și de brațul sprijinit al femeii, îndoit într-un unghi drept. Impresia de linii frînte, colțuroase este contrabalansată de arcada ferestrei.

Viziunea decorativă a Ninei Arbore, manifestată în lucrările de șevalet încă de la începutul activității, își găsește o deplină realizare în decorația murală, abordată de pictoriță în ultimii ani ai existenței. În 1937 a executat frescele bisericii Sf. Constantin și Elena din Constanța, proiectată de arhitectul Berechet. Tache Soroceanu recunoștea în această pictură «canoanele stilului bizantin», întreaga concepție a lucrării îi amintea de «învățămintele Orientului». Dar, pe de altă parte, constata că artista «a făcut o operă de înnoitor, o operă personală». Calitățile picturii ei de șevalet le regăsea și în frescă: «o lucrare spontană și lucidă pînă în detalii»¹⁴².

În decembrie 1939 se încheiau lucrările bisericii Sf. Ilie Tesviteanul din Sinaia, construită după planurile arhitectului Paul Smărăndescu și pictată în frescă de Nina Arbore¹⁴³. Concepția arhitectonică a permis artistei să-și desfășoare compozițiile pe suprafețe întinse. Astfel, scenele reprezentate în naos sînt prea puțin afectate de faptul că trebuie să se integreze arhitecturii. Totuși, în *Învierea lui Lazăr*, de pildă, pictată în registrul de sus, pe un plan ce se curbează pentru a forma apoi bolta, se observă preocuparea artistei de a accentua senzația de elansare prin evidenta verticalitate a personajelor reprezentate în picioare. Lazăr, apariție alb-albăstruie pe deschiderea verticală a mormîntului colorat în siena arsă închisă, contribuie la recunoașterea de la distanță a subiectului. *Lăsați copiii să vină la mine*, scenă înscrisă într-un cadru dreptunghiular, datorită subiectului a permis artistei o tratare mai apropiată de pictura laică. Personajele sînt dispuse concentric, în atitudini hieratice, cu excepția copiilor, care au gesturi mai firești, spontane. Compozițiile cel mai bine integrate arhitecturii, cu toate că se înscriu în concavitatea și forma trapezoidală a pandantivelor de la baza cupolei, sînt cei patru evangheliști. Curbura reală a zidului este urmată în imagine de mobile curbe sau anguloase, pe care se sprijină personajele. Arcul de sus al cadrului cuprinde în deschiderea lui partea mai amplă a scenei ce reprezintă un fundal cu arhitectură, al cărei stil nedefinit pare să fie influențat nu numai de motive arhitectonice din pictura religioasă medievală românească, ci și de ritmurile armonioase și calme ale arhitecturii începuturilor Renașterii italiene. Nici o asperitate, nici un motiv decorativ nu tulbură netezimea suprafețelor zidurilor sau a acoperișurilor clar delimitate. Ca și în frescele bisericii din Constanța, personalitatea artistei nu se lasă dominată de influența picturii bizantine. Claritatea imaginilor, construcția netă a volumelor, sobrietatea culorilor amintesc de picturile de șevalet ale Ninei Arbore. Scenele, deși variate, au caracteristici comune care conferă unitate frescelor în totalitatea lor. Compozițiile se conduc după aceeași formulă spațială: un plan orizontal în perspectivă plonjantă, cu un punct de fugă unic, care se întretaie cu un plan vertical proiectat pe cerul auriu, plan în care se înscrie arhitectura fundalului și peisajul, de asemenea reprezentate în perspectivă plonjantă. Este creată o impresie de puritate a atmosferei și de

¹⁴² Tache Soroceanu, *Nina Arbore, iconograf* «cu patru reproduceri», în *Adevărul literar și artistic*, 31 octombrie 1937.

¹⁴³ Cf. *Istoricul Parohiei și bisericii Sf. Ilie Tesviteanu din Sinaia*. Text dactilografiat în română, franceză și germană, afișat la intrarea în biserică.



Fig. 6. — Nina Arbore, *Evanghelistul Matei*. Biserica Sf. Ilie din Sinaia.

adîncime a spațiului prin construcția clar volumetrică a peisajului și a obiectelor. Personajele par să facă parte din ecrane bidimensionale, suprapuse în adîncime. Cromatic, domină ocrul galben al pămîntului stîncos și ocrul cenușiu al arhitecturii. Veșmintele sînt variat colorate — cel mai adesea apărînd violetul de diferite nuanțe — ,dar temperate și legate de tonalitatea caldă dominantă. Draparea lor este realizată prin contururi interioare și exterioare, viguros trasate, care accentuează structura volumelor și direcția mișcărilor, iar uneori creează impresia de transparență a culorii. Frescele bisericii Sf. Ilie din Sinaia par să constituie o sinteză a concepției artistice a Ninei Arbore.

Atrasă în ultimii săi ani de viață de arta monumentală, Nina Arbore a încercat și tehnica mozaicului. Adrian Maniu evoca « uriașele mozaicuri împodobind zidurile unei ctitorii din Hunedoara »¹⁴⁴, cînd, la moartea artistei, îi aducea un prinos.

Caracterul grafic al picturilor Ninei Arbore, cu o evidentă structură arhitectonică, accentuată de contururi net desenate, dă uneori posibilitatea urmăririi calităților ei de graficiană chiar prin simpla descifrare a unor lucrări în ulei.

Interesul pe care Nina Arbore l-a manifestat pentru grafică s-a observat — cu prilejul diferitelor manifestări artistice — din echilibrul pe care expozanta îl stabilea aproape în permanență între lucrările în culoare și cele în alb-negru, fără a socoti și participările sale la saloanele de desen și gravură¹⁴⁵.

Stilistic, mai ales în ceea ce privește xilogravurile, artista se integrează tendințelor arhaizante ale epocii. « Cette mode sévit depuis trente ans, de Moscou à San Francisco, avec sa forme la plus virulente en pays germaniques et slaves », subliniază Jean Laran¹⁴⁶. Gravura în lemn din primele decenii ale secolului nostru avea de suferit influența xilogravurilor de la sfîrșitul secolului trecut: « Il s'agit bien plutôt de surenchérir sur le simplisme et l'archaïsme lancés naguère par Vallotton, Gauguin, Bernard et autres »¹⁴⁷. Scriind despre tendințele gravurii contemporane în ansamblul ei, Jean Adhémar remarcă: « Donc, plus timide-

¹⁴⁴ Adrian Maniu, *Nina Arbore*, în *Simetria*, iarna 1941 — 1942, p. 213—214.

¹⁴⁵ Nina Arbore a participat la saloanele de desen și gravură din 1929 <cat. nr. 6—9>, 1930 <cat. nr. 1—7>,

1931 (cat. nr. 9—12), 1932 <cat. nr. 7—12>, 1933 <cat. nr. 10—17>, 1935 <cat. nr. 17—25>.

¹⁴⁶ Jean Laran, *L'Estampe*, Paris, 1959, vol. I, p. 248.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

ment que la peinture, <...> la gravure suit les grands mouvements contemporains : le fauvisme, le cubisme, l'abstraction sont connus par les graveurs puisqu'ils sont, précisément, les grands peintres novateurs»¹⁴⁸.

La noi în țară, interesul pentru tendințele arhaizante, primitiviste se va observa pînă în timpul celui de-al doilea război mondial și din publicitatea care se va face anumitor opere grafice, acțiune începută în secolul trecut. În 1929, Adrian Maniu tipărește albumul *La Gravure sur bois en Roumanie*, în primă ediție, cu reproduceri după xilografuri din secolele XVIII–XIX¹⁴⁹. Gheorghe Racoveanu, în 1940, la București, publică de asemenea un album: *Gravura în lemn la mănăstirea Neamțul*¹⁵⁰.

Xilografura românească a secolului al XX-lea nu se a firmase încă la începutul perioadei interbelice. În 1916 se produce un eveniment deosebit de însemnat: se întemeiază, datorită lui J. Al. Steriadi, « Graphica », societatea pentru încurajarea și răspîndirea gravurii artistice, care își inaugurează activitatea organizînd *Prima expoziție retrospectivă de arta gravurei din secolul al XV<-lea> pînă în secolul al XX<-lea>*¹⁵¹. Abia peste 10 ani, în 1926, se va deschide *Prima expoziție a graficei noi românești*¹⁵², « cuprinzînd tiraje executate în anii 1872–1926 », selecționate de Oscar Walter Cisek. În prefața catalogului, Ștefan Nenițescu prezintă stadiul acestei arte: « la noi ea își are vechime. Totuși noțiunea de grafică românească este nouă, îndrăzneță ». În continuare, articolul se referă și la « interesul public » care « a rămas la noi străin de grafică ». Prin grafică înțelegînd de fapt gravura, Ștefan Nenițescu susține ideea « legăturilor dintre grafică și intelectualitate sau aplicarea spre intelectualitate în artă » și, amintind raportul « original dintre caligrafie și grafică », ajunge la constatarea că gravura românească contemporană « pe țarina pîrlogită de răsmerița literelor, stă ca un simbol destul de greu al prea răspînditei la noi lipse de interes față de ce ar fi să fie adevărata intelectualitate ». Cu toate că acordă o excesivă importanță ilustrației de carte, recunoaște totuși că « de Impresionism se leagă pasul cel mai hotărît și întiul de artă liberă al graficii noastre, cu litografiile lui Steriadi »; recunoaște de asemenea « cucerirea ei în gravurile cu acizi și în cele cu acul rece al lui Iser », cu care « încep raporturile mari de linie în curgere ale pornirii spre intelectualitate », subliniind totodată importanța « stilizărilor gîndite, construcțiilor pe dinlăuntru și frămîntărilor expresive de gînd » din opera lui Iser. După ce amintește de ilustrațiile gravate în lemn de Maria Manolescu-Bruteanu, creații ale unui « gravor pur » (definiția de « gravor pur » acordînd-o, în semn de mare prețuire, numai unui « gravor nepictor », ca și lui Gabriel Popescu), Ștefan Nenițescu subliniază caracterul arhaic din opera xilografiată a unei alte gravoare « M<aria> Pană-Buescu (M.D.), care apropiindu-se și dînsa de carte, prin ilustrații și prin înflorituri de ex libris, aduce totodată și o tendință spre tipic, spre hieratic pînă la icoană <...> », manifestînd astfel « bizantinismul ei liber și nesiluit »¹⁵³.

Aprecierea de care începuse să se bucure grafica românească și, mai ales, încercarea de a o stimula se observase cu doi ani în urmă, cu ocazia înființării *Academiei artelor decorative*. Programul bogat al cursurilor permanente inițiate de academie prevedea o « clasă specială de grafică », iar expozițiile organizate de academie prezentau și gravuri și desene. Nina Arbore numărîndu-se printre expozanți, așa cum am mai amintit¹⁵⁴.

¹⁴⁸ Jean Adhémar, *Tendances de l'estampe contemporaine*, în Jean Laran, *op. cit.*, p. 255.

¹⁴⁹ Publicația avea și un scop stimulator, după cum rezultă din textul prezentării: « Nous sommes persuadés que ce recueil rétablira l'activité artistique du passé de l'Église, incitant nos artistes à pousser plus loin leurs efforts vers la renaissance de la gravure sur bois. Le bois de ces gravures, desséché par le temps, est destiné à revivre ».

¹⁵⁰ În perioada interbelică apar de sub tipar și lucrări destinate a face cunoscută xilografura populară ca, de exemplu, cea semnată de G. Oprescu, *Gravurile pe lemn ale țăranilor din Nicula, aflate în colecția muzeului etnografic din Cluj*, publicate în *Transilvania*, 1922, p. 122–136, sau

Xilografurile țăranilor români din Ardeal, de Ion Mușlea în *Artă și tehnică grafică*, caietul 8, iunie-septembrie 1939.

¹⁵¹ Prefața catalogului, semnat de <Adolphe> Clarnet, preconizează ideea viitoarei evoluții a gravurii la noi în țară: « orizontul nou se deschide printr-o largă și magnifică spărtură pe care o fac astăzi marii premergători, pe urma cărora va trece miine, reculeasă și mindră, legiunea noastră de artiști-gravori ».

¹⁵² 5 decembrie 1926 – 6 ianuarie 1927. Catalog, București.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 5–10.

¹⁵⁴ A se vedea nota 121.



Fig. 7. — Nina Arbore, *Meditație*. În *Cuvîntul liber*, 17 noiembrie 1934.

În grafica jurnalistă românească, de o veche tradiție, se afirmaseră importanți pictori, contemporani cu Nina Arbore, cum au fost Iser, Ressu, Șirato, Tonitza. Desenele satirice publicate de primii doi, grafica politică, adesea cu caracter anti-războinic, datorată celor din urmă constituie un important precedent pentru ilustratorii *Cuvîntului liber*, printre care se află și Nina Arbore. Astăzi, artista este situată pe primele locuri ale graficienilor militanți, alături de Vasile Dobrian, Aurel Mărculescu, Ceglokoff, Gy Szabo Béla¹⁵⁵. « Am întâlnit în paginile *Cuvîntului liber* numele lui Anestin, Ross, Nicolae Cristea, B'Arg, I. Katz, Tantzi Iordăchescu, Chagall, Grosz, Luigi, Nina Arbore, Rubinger, Mattis Teutsch, Raul Konrad Hoenich, Iordănescu, Käthe Kollwitz, Ion Vlasiu, Alex. Löminger, Ciucurencu, Hugo-Gellert, Sigmund Lans, Mina Byck Wepper, S. Maur, A. Jiquidu <...>, scrie Stancu Ilin, menționînd laolaltă pe graficienii români și străini¹⁵⁶. Pe drept cuvînt, autorul exclamă: « Caricaturile și grafica unor numere spun mai mult decît toate articolele la un loc!¹⁵⁷ ». Redacția *Cuvîntului liber* și-a propus de la început — așa cum reiese din propria sa mărturie — să se orienteze în alegerea reproducerilor « după tendințele noi ale artei, care prefac

formele într-o viziune modernă și ne dau imaginea momentului social¹⁵⁸ ».

Lucrările Ninei Arbore reproduse în revista *Cuvîntul liber* — în prezent, unele dintre ele păstrîndu-se în colecții de stat — reprezintă viziunea grafică cristalizată a artistei; desene lapidare sau elaborate, gravuri în lemn și în aramă, imagini în care uneori se simte ecoul tendințelor expresioniste ale primelor decenii și de cele mai multe ori se remarcă o interpretare decorativă, cu accente arhaizante.

Nina Arbore debutează la *Cuvîntul liber* cu un desen în laviu, al cărui subiect îl înscrie în rîndul lucrărilor de grafică militantă: *Soluție*¹⁵⁹. Pentru femeia cu copilul în brațe, din compoziția graficienei, salvarea nu se află decît în sinucidere. De aceea, elementul optic dominant îl constituie șinele căii ferate. Un peisaj industrial îndepărtat se conturează spre latura de sus a cadrului. Personajul este înclinat după o diagonală care se încrucișează cu diagonala șinelor, întreaga imagine provocînd un sentiment de neliniște. Chipul descompus al femeii este tratat expresionist, amintind de chipurile brăzdate de umbre violente din compozițiile *Femeie cu găleți și cu copil* și *Țărani în biserică*, pictate de Kasimir Malevici în anii 1910–1911¹⁶⁰. Amintirile din război¹⁶¹, de un puternic dramatism, se apropie stilistic de *Soluție*. Și aici se observă tendințe expresioniste ca, de exemplu, în figura femeii din primul

¹⁵⁵ Amelia Pavel, *Aspecte ale gravurii românești între cele două războaie*, în S.C.I.A., 1961, nr. 2, p. 304. A se vedea și idem, *Grafica militantă în paginile «Cuvîntului liber»*, în *Arta plastică*, 1956, nr. 4, p. 11–15.

¹⁵⁶ Stancu Ilin, *Cuvîntul liber*, în *Reviste progresiste interbelice*, București, 1972, p. 76.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Cuvîntul liber*, 1 ianuarie 1934, p. 11.

¹⁶⁰ Camilla Gray, *op. cit.*, pl. XIII și il. 86.

¹⁶¹ *Cuvîntul liber*, 28 aprilie 1934, p. 12.



Fig. 8. — Nina Arbore, *La moși*. Muzeul de artă al Republicii (fotografie Angela Moțica).

plan și, îndeosebi, în atitudinea personajului în întregime drapat, care pare să exprime totodată durere și speranță. Silueta înveșmîntată amintește de Eva, cu mâinile acoperite de maforion, întâlnită în reprezentările bizantine ale *Coborîrii în infern*. Personajul învăluit pare să fie o alegorie a salvării de la moarte, element de legătură între grupul ce se impune ca prezență concretă spre primul plan și ecranul din ultimul plan, pe care apar soldați la atac, schematic desenați, asemenea unor imagini cinematografice efemere, constituind de fapt tema compoziției: *Amintiri din război*. Desenul este tipărit în cerneală neagră și roșie, accentuînd astfel intensitatea sentimentului.

Grafica Ninei Arbore, mai mult decît pictura, trădează o deosebită sensibilitate psihică nu numai prin tematica abordată, ci prin anume intenții simbolice, puțin evidente, rezultate din asociațiile unor elemente reale. Astfel în desenul *Meditație*¹⁶², muncitorul copleșit de gânduri este reprezentat în hala fabricii, a cărei perspectivă infinită accentuează sentimentul unei suferințe fără sfîrșit. Privirea stranie a tinerei femei din desenul *București 1935*¹⁶³ pare că vrea să comunice starea de apăsătoare tristețe care străbate mulțimea muncitorilor sugerată în peisajul industrial pe care se proiectează portretul. Expresia aproape tragică a băiatului din xilogravura *La moși*¹⁶⁴ este completată de prezența unui miel, reprezentat poate ca simbol al resemnării. Capul ușor înclinat al copilului, cu ochi mari, melancolici, al căror alb se decupează pe figura întunecată, se aseamănă cu chipul *Negustorului de pește*¹⁶⁵ pictat de Vladimir Tatlin în 1911. În gravura Ninei Arbore trăsăturile sînt mai exagerate, după aparența unei măști, ca în portretele expresioniste. Atitudinea copilului este inertă, astfel încît,

¹⁶² *Ibidem*, 17 noiembrie 1943, p. 6.

¹⁶³ *Ibidem*, 1 iunie 1935, p. 9.

¹⁶⁴ *Ibidem*, 17 februarie 1934, p. 4. Muzeul de artă al

Republicii, G.R.I — 22 123.

¹⁶⁵ Camilla Gray, *op. cit.*, il. 116.



Fig. 9. — Nina Arbore, Oraș.
În Cuvîntul liber, 24 februarie 1934.



Nina Arbore

Gravură

Fig. 10. — Nina Arbore, Gravură.
În Cuvîntul liber, 19 octombrie 1935.

Fig. 11. — Nina Arbore, Crîsmărița.
În Cuvîntul liber, 12 mai 1934.

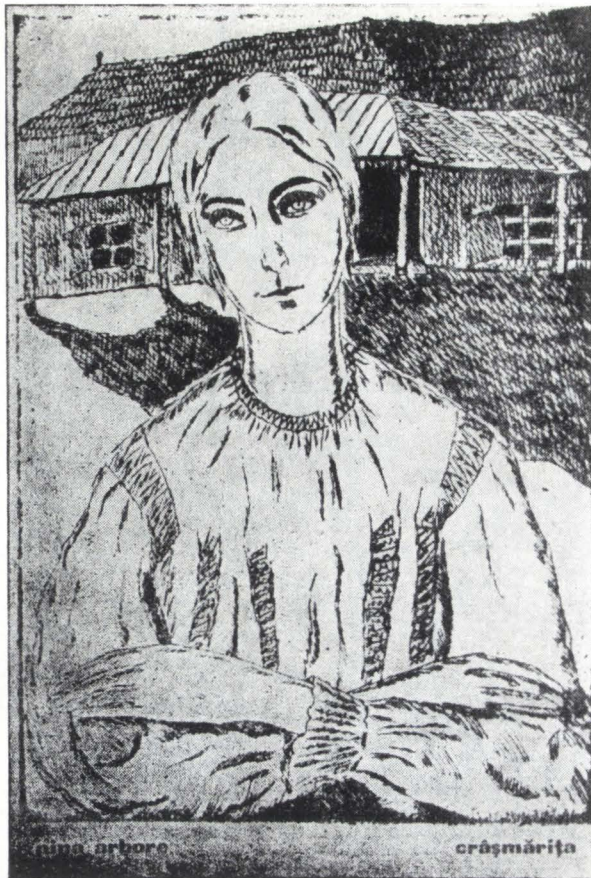


Fig. 12. — Nina Arbore, Peisaj.
În Cuvîntul liber, 12 mai 1934.



Fig. 13. — Nina Arbore, *Zamfir Arbore* — acvaforte. Muzeul de artă al Republicii, G.R.I — 18 396 (fotografie Angela Moțica).

cu toate că este reprezentat cîntînd din vioară, pare să nu efectueze această acțiune. Silueta lui statică este accentuată, prin contrast, de jocul dinamic al copiilor din planurile mai îndepărtate. Copilul cîntînd din vioară la moși este una dintre cele mai decorative xilogravuri lucrate de Nina Arbore. Compoziția este echilibrată atît prin ordonarea elementelor, cît și printr-o nuanțată valorație, artista folosind în mod diferit structura lemnului. Modul de gravură variază de la incizii fine, ca de ac, pînă la tăieturi viguroase și aspre care evocă tehnica medievală a gravurii pe lemn în fibră. Figurile, bidimensionale, par a fi planuri frontale introduse în spațiu, formulă nu rareori întîlnită în opera sa.

Întreaga dramă a celor săraci pare să fie concentrată într-o altă xilogravură intitulată *Oraș*¹⁶⁶, o mizeră aglomerare de case în care prezența omului este bănuită numai. Compus frontal, într-un prim plan, izbitor, peisajul degajă o atmosferă dezolantă. Tonalitatea cenușie, aproape monotonă, contribuie la accentuarea sentimentului de deprimare.

Un text nesemnat, alături de un autoportret, reprodus în *Cuvîntul liber*, subliniază atitudinea graficienei:

¹⁶⁶ *Cuvîntul liber*, 24 februarie 1934, p. 12. Biblioteca Academiei, Cabinetul de stampe, G.R.I — 8 415.

Fig. 14. — Nina Arbore, *Pisici*.
Muzeul de artă al Republicii
(fotografie Angela Moțica).

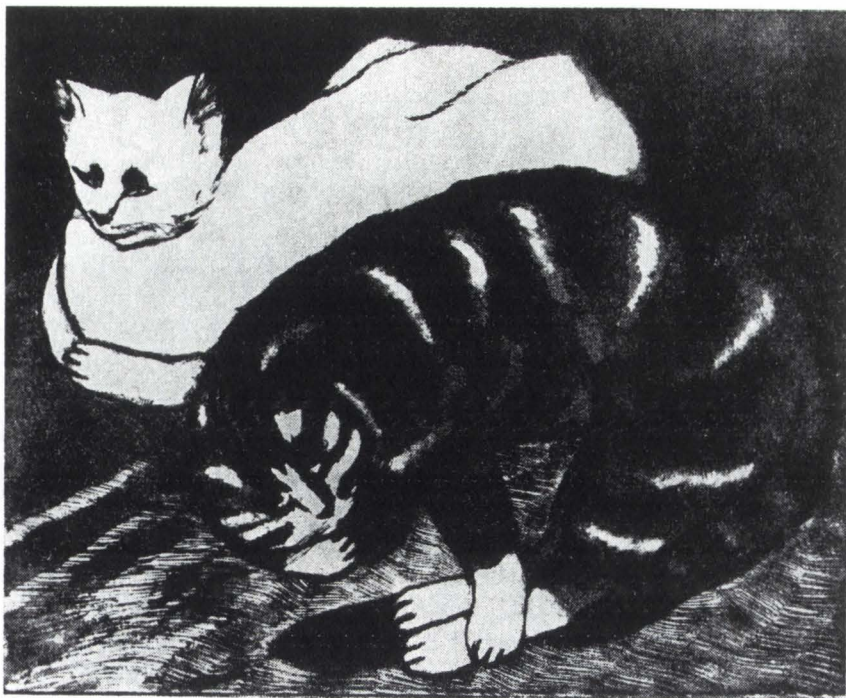


Fig. 15. — Nina Arbore, *Desen*.
În *Cuvîntul liber*, 27 aprilie 1935.

« Nina Arbore s-a consacrat încă o dată prin noul d-sale gen al desenului social. linia pictoriței în această manifestare e aceea a suferinței, a tragediei subiectului. o linie care suferă la fel, o linie care înduioșează.

prin aceasta sensibilitatea artistului participă la imensa durere a personagiilor lui și pledează pentru această suferință devenită comună.

nina arbore < sic > este astfel un elegiac al suferinței și un poet al marelui mizerii pe care o întâlnim azi tot mai mult » ¹⁶⁷.

¹⁶⁷ *Cuvîntul liber*, 9 martie 1935, p. 6. *Autoportret*, desen. Muzeul de artă al Republicii, D.R.I — 8 135.

Gravurile executate de Nina Arbore pe aramă și pe lemn pot fi privite ca două categorii distincte. Folosindu-se de jocurile de alb-negru proprii fiecărei tehnici, artista reprezintă două lumi diferite ca atmosferă, privite desigur prin prisma aceleiași concepții artistice. Majoritatea gravurilor sale pe aramă — în care linia subțire, egală și netă este mijlocul dominant de expresie — creează o lume aerată, calmă, lipsită de contraste dramatice. Cîteva portrete executate în această tehnică, cum sînt *Portret de fată*, *Fată cu floare*, *Țărancă*¹⁶⁸, toate desenate frontal și într-un frapant prim plan, capătă monumentalitate și noblețe. Tratarea lor tinde spre decorativ. *Crîșmărița*¹⁶⁹, cu brațele încrucișate ce par a se sprijini pe cadrul imaginii, cu mîinile alungite — ale căror degete lipite au o rigiditate arhaizantă — este unul dintre cele mai senine portrete. Un desen în creion, *Spaniolca*¹⁷⁰, este compus asemănător, iar atitudinea brațelor este identică. Frontalitatea acestor figuri se datorează probabil influenței artei bizantine, dar și înrîuririi anumitor portrete de Holbein. Un *Peisaj de deal*¹⁷¹, lucrat în acvaforte, apare ca pandant al *Crîșmăriței*, atît ca atmosferă psihică, cît și ca rezolvare grafică. O liniște misterioasă se răspîndește din transparența umbrelor. Lucrarea are un pronunțat caracter decorativ. Desenul — care sugerează o lumină difuză, egală — nu urmărește adîncimea spațială. Cu toate că liniile sînt uniform valorate, compoziția prezintă varietate datorită tratării fiecărei suprafețe cu un alt motiv decorativ. Dar dinamica liniilor mărunte ale valorației este temperată de orizontalitatea dealurilor și de verticalitatea copacilor.

Uneori, însă, Nina Arbore este atrasă și de valorație în acvatinta, ale cărei resurse decorative le valorifică în tentele plate din gravura ce reprezintă două pisici¹⁷².

Un portret de femeie¹⁷³, gravat de asemenea în acvaforte și acvatinta, cu toate că este de o factură academică, se apropie de xilogravurile sale prin efectul dramatic — rezultat al contrastelor dure dintre alb și negru.

În paginile *Cuvîntului liber*, Nina Arbore a publicat și un mare număr de desene în tuș, cu un duct egal și complet, lipsite de valorație. Aluziile cu caracter social abundă în aceste imagini, cum este de exemplu compoziția «*Clasele*» *claselor școlare*¹⁷⁴. În aceeași viziune apare portretul ziaristului F. Dima. Alți colaboratori ai revistei, Claudia Millian și A. Frunză, sînt portretizați în desene în creion. Aici regăsim schema constructivă pe care se bazează picturile sale. Dealtfel aceste desene, nuanțat valorate, sugerează culoarea.

Grafica Ninei Arbore a fost în permanență în atenția criticii. În 1922, S. Maur remarcă «*elocvența nervoasă și rafinată*» a liniei¹⁷⁵. D. Karnabatt va scrie despre lucrările «*cu un desen viguros, expresiv, sintetic*»¹⁷⁶, expuse peste cîțiva ani. În expoziția personală din 1928, H. Blazian constată că «*desenul artistei a dobîndit masivitate și puternică viață lăuntrică*»¹⁷⁷. În primul an al apariției *Cuvîntului liber*, Ionel Jianu apreciază «*sobrietatea și siguranța desenului*»¹⁷⁸ manifestate în xilogravurile Ninei Arbore, iar Petru Comarnescu se referă la gravurile ei pe metal: «*Nina Arbore se prezintă mult mai interiorizată în portretele sale. Gravurile sale sînt țesute cu o finețe și o căldură fără seamăn*»¹⁷⁹.

O succintă caracterizare a operei gravate și desenate de Nina Arbore este făcută, la moartea artistei, de către pictorița Lucia Demetriade Bălăcescu:¹⁸⁰ «*Puterea îi sta în linie, în grafismul ei <...> Desena cu asprime, gîtuind parcă oameni, obiecte, animale, împrejmuiindu-i într-un țarc de sîrmă colțuroasă și subțire. Cîmpul în care și-a găsit o magnifică*

¹⁶⁸ Muzeul de artă al Republicii, G.R.I — 10 921 și G.R.I — 21 220; Biblioteca Academiei, Cabinetul de stampe, G.R.I — 8 394. Ultima gravură menționată a fost reprodusă în *Cuvîntul liber* sub titlul *Crîșmărița*.

¹⁶⁹ *Cuvîntul liber*, 12 mai 1934, p. 4.

¹⁷⁰ *Ibidem*, 21 martie 1936, p. 4.

¹⁷¹ *Ibidem*, 12 mai 1934, p. 7. Biblioteca Academiei, Cabinetul de stampe, G.R.I — 8 395.

¹⁷² *Ibidem*, 24 august 1935, p. 1. Muzeul de artă al Republicii, G.R.I — 22 193.

¹⁷³ *Cuvîntul liber*, 17 august 1935, p. 7. Muzeul de artă al Republicii, G.R.I — 22 192.

¹⁷⁴ *Ibidem*, 5 octombrie 1935, p. 1.

¹⁷⁵ S. Maur, *Expoziția Nina Arbore*, loc. cit.

¹⁷⁶ D. Karnabatt, *Expoziția artistelor pictori și sculptori*, în *Rampa*, 7 martie 1925.

¹⁷⁷ H. Blazian, loc. cit.

¹⁷⁸ Ionel Jianu, *Salonul oficial de desen și gravură*, în *Rampa*, 8 noiembrie 1933.

¹⁷⁹ Petru Comarnescu, *Salonul oficial de gravură*, în *Vremea*, 13 noiembrie 1933.

¹⁸⁰ Lucia Demetriade Bălăcescu, *O maestră a graficii*, loc. cit.

realizare, o definitivă expresie e al gravurei. Săpatul în lemn, această adîncă, anevoioasă și virilă exprimare plastică, i-a fost hărăzită cu desăvîrșire ei. Privind minunata gravură reprodusă în *Artă și tehnică grafică*¹⁸¹, sinteză atît de caracteristică a Bucureștiului, nu mă sflesc să spun că ar putea sta alături de orice gravor francez. < . . . > Dacă din întreaga operă a Ninei Arbore < . . . > ar rămîne singură, gravura despre care am vorbit, ar fi destul ca s-o claseze printre cei mai de seamă artiști plastici ai noștri».

LA PEINTURE ET L'ŒUVRE GRAPHIQUE DE NINA ARBORE DANS LE CONTEXTE DE L'ART ROUMAIN DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

RÉSUMÉ

Par son œuvre de peintre et de graveur, Nina Arbore (1889–1942) se situe dans le courant d'avant-garde, voire progressiste, de l'entre-deux-guerres. Ayant fait des études en Allemagne et en France au début de ce siècle, l'artiste roumaine a pu prendre contact avec les courants européens novateurs de l'époque et assimiler, avant tout, les tendances qui la portaient vers un art intellectualiste, rationnel. D'abord sous l'influence de l'œuvre de Hans Holbein, puis sous celle de son grand contemporain et professeur, Henri Matisse, Nina Arbore manifesta dès sa jeunesse des aspirations vers un style synthétique, dominé par la planimétrie des couleurs et la pureté des lignes. Se superposant à un constructivisme qui trahit un tempérament équilibré et calme, dans l'œuvre de Nina Arbore — surtout dans ses gravures et dans ses dessins — se font sentir parfois des accents primitifs, archaisants, d'autres fois expressionnistes, utilisés pour souligner ses préoccupations sociales et politiques et visibles surtout dans son œuvre graphique publicitaire; ces traits stylistiques semblent avoir été directement influencés par le mouvement progressiste d'avant-garde des artistes soviétiques avant 1921, année où l'artiste revient d'un voyage en l'U.R.S.S.

Participante active à de nombreuses expositions collectives et de groupe, membre fondatrice, avec les peintres Olga Greceanu et Cecilia Cuțescu-Storck, du salon des femmes-peintres, auquel se rallieront aussi les femmes sculpteurs — groupe artistique d'avant-garde —, présente aux manifestations de la société « Artă Română » —, l'une des plus importantes dans l'histoire des arts plastiques en Roumanie pendant l'entre-deux-guerres —, ainsi qu'à presque toutes les expositions organisées par « Grupul nostru » — association propagatrice des conceptions modernes dans l'art —, présente également à plusieurs expositions à l'étranger, Nina Arbore se fait remarquer, d'autre part, en tant que collaboratrice assidue à la publication *Cuvîntul liber*, dans la période 1933–1936, se rangeant ainsi du côté des artistes roumains militants.

¹⁸¹ Jean Alazard, *La peinture et la sculpture roumaine*, in *Artă și tehnică grafică*, nr. 4–5, iunie-septembrie 1938, repr. p. 155. Nina Arbore nu este menționată în text, cu toate că autorul francez a considerat reprezentativă opera

artistei odată ce a publicat reproduceri după două lucrări ale sale (a doua fiind un detaliu după frescele bisericii Sf. Constantin și Elena din Constanța, reprodus și de Tache Soroceanu, *Nina Arbore...*, loc. cit.).

MUTAȚII TEMATICE ȘI FORMALE ÎN ACUARELA ROMÂNEASCĂ A ULTIMULUI SFERT DE SECOL

VIORICA ANDREESCU

În ansamblul creației plastice contemporane din țara noastră, locul acuarelei — tehnică slujită cu strălucire în trecutul școlii românești de pictură — apare îndeajuns de timid și nu rareori se pot auzi păreri ale artiștilor sau comentatorilor fenomenului plastic autohton, conform cărora interesul pe care-l suscită astăzi acuarela este redus. Un prim și important argument îl oferă modica prezență a genului pe simezele expozițiilor republicane care, periodic, pot să oglindească etapele de evoluție ale artei noastre actuale. Expuse doar, se argumentează, la saloanele de desen și gravură, din motive organizatorice (acuareliștii țin de secția grafică a Uniunii de creație), cât și dintr-o greșită apreciere a specificului tehnicii, provocatorul de confuzii fiind suportul de hîrtie, picturile în culori de apă sînt strivite numericeste de cantitatea veșnic crescîndă a operelor datorate tehnicilor gravurii, iar frăgezimea cromaticii lor, cu transparențe delicate ca ale laviurilor, nu rezistă comparației cu forța șocantă a restului imaginilor, de alb-negru sau de culoare, ale graficii din cadrul aceluiași ansamblu expozițional.

Evidentul anacronism între această palidă reprezentare a genului în manifestările plastice colective și numărul important al expozițiilor personale, din capitală și din orașele provinciale, în care creația în acuarelă se impune atenției prin talente prestigioase, unanim apreciate, ar putea fi înlăturat prin organizarea unui *Salon al acuarelei*, care să înmănușchieze periodic cele mai valoroase realizări ale genului în creația autohtonă. Totodată necesitatea unei studieri mai atente și pe o arie mai largă a acuarelei contemporane se adaugă, în chip firesc, dezideratului mai sus menționat. Articolul de față își propune în acest scop să prezinte rezultatele unei asemenea cercetări, consemnînd — fără pretenția investigației exhaustive (dealtfel practic imposibilă datorită nu numai numărului mare al lucrărilor, ci și împrăstierii lor în nenumărate colecții publice și particulare, din țară și de peste hotare) — tendințele înnoitoare în evoluția genului, mutațiile evidente atît în conținutul, cît și în limbajul acuarelei românești contemporane.

★

Contactul cu arta Occidentului european și îndeosebi cu cea franceză, la începutul veacului al XIX-lea, a introdus în arta din țările române, odată cu pictura de șevalet, primele elaborări imagistice în tehnica acuarelei, datorate în special pictorilor-călători francezi care au venit în Principatele Române, unii în trecere spre Orient, alții stabiliți pentru mai îndelungată vreme, în căutarea clientelei. În aceeași epocă, lucrările unor tineri artiști ardeleni care-și desăvîrșiseră studiile în mediul academismului vienez — centru important în istoria europeană a genului — au contribuit la răspîndirea gustului pentru acuarelă în viața artistică autohtonă. Exemplară pentru rolul său promotor este opera de mare amploare a clujeanului Carol Popp de Szathmáry. Mai tîrziu, prin creațiile lui Aman, Grigorescu și Luchian, iar în prima jumătate a secolului nostru prin cele ale lui Iser, Tonitza, Șirato, Ressu, Pallady, Petrașcu, Dărăscu, Mattis-Teutsch, Rodica Maniu, Lucia Dem. Bălăcescu, George Juster sau M. W. Arnold — pentru a numi doar pe cei mai importanți interpreți ai genului — tradițiile acuarelei în școala de pictură din țara noastră se consolidează. Folosită de unii ca

mediu predilect, de alții ca stadiu secundar pentru experimente de limbaj sau ca etapă pregătitoare a lucrărilor în ulei, acuarela modernă românească a produs, de-a lungul timpului, opere de valoare, care s-au bucurat în unele cazuri și de referință europeană ¹.

Oglindind în evoluția ei întregul drum al picturii moderne autohtone, istoria acuarelei noastre consemnează, în timp, contactele semnificative cu diversele școli de pictură occidentale și cu acele curențe de importanță majoră care au avut un rol în gândirea plastică mondială a veacului nostru. Îndeosebi perioada postimpresionismului francez este cea care influențează și domină viziunea celor mai mulți acuareliști români din epoca interbelică. Trebuie amintite însă și influențele directe ale neoimpresionismului (la Dărăscu, de pildă), sau consonanțele cu expresionismul german (la Mattis-Teutsch), care largesc sfera stilistică a domeniului.

Privirea retrospectivă asupra picturii în culori de apă dintre cele două războaie mondiale permite observația că acuareliștii au abordat tehnica aceasta cu precădere pentru peisaj, arareori pentru portret sau în compoziție. Astfel, acuarela s-a menținut într-o condiție limitată ca importanță față de celelalte tehnici picturale, fiind considerată «gen minor», în ciuda incontestabilelor sale reușite de execuție și a valorilor superioare de viziune, de interpretare a realității.

În al treilea pătrar al veacului al XX-lea, în spațiul spiritual al societății românești contemporane s-a cristalizat un nou mod de a concepe raporturile cu lumea, cucerirea cunoașterii optice a realității prin limbajul specific al artelor plastice și-a impus noi sarcini. Modificările esențiale în înțelegerea funcției sociale a artei, orientarea programatică a creației artistice spre conținuturile realităților sociale, în această epocă aflată în continuu și profunde transformări revoluționare, au determinat adoptarea — începând din perioada deceniului al cincilea — a realismului, chiar considerarea lui drept unică metodă de creație, drept singură modalitate de reprezentare a concretului realității. O tematică de o mai mare pondere figurativă a înlocuit treptat conceptul de motiv preluat din impresionism, caracteristic picturii cu funcție esențialmente lirică a artei românești moderne. De asemenea, în judecata de valoare asupra operei artistice, elementele de conținut au dobândit ponderea unui criteriu important — și uneori precumpănitor față de limbajul plastic propriu-zis, — eficacitatea intervenției în actualitate a creației apreciindu-se sub triplul aspect al cuprinderii dimensiunii sociale, al forței interpretative a realității și al capacităților inovatoare ².

Subordonată picturii de șevalet — deși având modalități de expresie proprii —, acuarela contemporană românească a urmat o evoluție asemănătoare cu pictura în ulei, dar o mutație esențială s-a produs în tehnică prin adaptarea ei la tematica socială, știut fiind că în trecut acuarela a fost folosită cu precădere pentru peisaj cât și pentru o restrânsă gamă de subiecte intimiste, de o agreabilă decorativitate.

Trecerea de la notația spontană a motivului pictural la temă — deci la construcție compozițională și implicații de subiect literaro-narativ — a determinat în același timp modificări importante în factura acuarelei; astfel, într-o etapă inițială a perioadei de care ne ocupăm, în structura imaginilor se constată prevalența netă a grafismului față de elementul pictural, a liniei față de culoare, a construcției compoziționale prin arabesc grafic în locul convenienței sectoarelor cromatice armonizate.

Adoptînd pictura în acuarelă, deopotrivă cu pictura în ulei și cu grafica pentru oglindirea noilor fenomene cu semnificație istorică și socială la care sînt martori, acuareliștii largesc

¹ Ampla expoziție internațională organizată în 1972 la *Haus der Kunst* din München a conturat momentele esențiale ale evoluției acuarelei în școlile picturale din Europa apuseană, în ultimele cinci veacuri. Avînd rolul să prefigureze o istorie științifică a genului, asemenea manifestări de prestigiu ar fi util ca în viitor să cuprindă contribuțiile valoroase ale pictorilor acuareliști din toate țărilor europene, inclusiv pe cele ale interpreților români reprezentativi, atît din trecut, cît și din școala națională contemporană.

² Aspecte ale procesului complex de transformare a concepției despre artă în societatea noastră, în etapa construirii socialismului, s-au prezentat în volumul *Artele plastice în România după 23 August 1944*, București, 1959; a se vedea de asemenea articolele lui Radu Bogdan, *Implications d'histoire et de sociologie dans les problèmes de l'art roumain contemporain*, în R.R.H.A. (Série Beaux-Arts), tome VIII, 1971, p. 6, și Theodor Enescu, *Repere pentru o viitoare istorie a artei contemporane românești*, în *Arta*, 1973, nr. 1—2, p. 31.



registrul de motive al peisagisticii cu imaginile amplelor construcții socialiste. În același timp, scenele de gen de pe șantierele în care omul contemporan este reprezentat în plin proces al muncii conturează noua preocupare. Abundă deci *peisajul industrial*, dimpreună cu compoziția figurativă cu subiecte de gen din mediul industrial, ramuri inedite în acuarela românească, prin esență caracteristice contemporaneității. Dintre promotorii genului, în perioada imediat următoare Eliberării, a fost M. H. Maxy, care în expoziția sa din decembrie 1945, intitulată *Chipuri și priveliști din Valea Jiului*, excela în subiect industrial.

Concepute în mod tradițional, ca notații directe, sub impresia obiectului, cu o marcată tendință spre reprezentarea obiectivă a detaliului — fapt care implică în acuarela o construcție fermă în desen —, primele peisaje industriale în acuarela prezentate în expozițiile din jurul anilor '50 au un caracter dominant grafic. Este de altfel semnificativ faptul că în această etapă imaginile de pe primul șantier național al tineretului, cel de la Salva-Vișeu, urmate de o serie de peisaje din Reșița și Bocșa Montană, au fost realizate de o graficiană: Tania Bailayre. Împreună cu ciclul de acuarele ale graficianului Gh. Ivancenco, din centrele miniere Petrila și Lupeni, precum și cu lucrările pictorului ardelean Nagy Imre, de la Petroșani (1950) și de pe șantierul tunelului de la Bicăz (1952), ele conturează începutul unui drum în peisajul industrial, dând opere care au azi o certă valoare *documentară*, pentru cunoașterea epocii.

O pictoriță contemporană a cărei operă în tehnica acuarelei a evoluat în legătură cu peisagistica industrială, și în special cu tema hidrocentralei Bicăzului, este Iulia Hălăucescu. Originară din Piatra Neamț, artista a urmărit alături de întreaga populație a acestor meleaguri înălțarea grandiosului edificiu și an de an a consemnat în acuarelele sale etapele construcției de la poalele Ceahlăului. Însăși evoluția viziunii sale se poate urmări prin acest amplu ciclu, de la peisajele panoramice ale perioadei '54—'57, mai lipsite de dinamism, mai documentare, cu notații realiste (detalii mărunte ale șantierului), la remarcabilele compoziții din deceniul

următor, în care monumentalitatea Bicazului este sugerată prin alegerea unor unghiuri îndrăznețe, sugestive (de pildă perspectiva « à vol d'oiseau » din acuarela *Deasupra barajului de la Bicaz* — expusă în 1962). Treptat, artista va sacrifica detaliile și va restrînge imaginea la esențial, liniile conturînd ferm suprafețele în puternice grafii. Contrastele dintre ductul acestor cloazonări de forme și albul hîrtiei, păstrat pe mari suprafețe, intensifică forța plastică a imaginii, iar gama cromatică se reduce la cîteva tonuri: verde-mineral pentru decorul montan, albastru pentru adîncurile apelor, galben pentru sugerarea luminilor.

Cu timpul, elementelor concrete ale realității pictorița le-a conferit valori de simbol; în ciclul *Legende vechi și noi de pe valea Bistriței*, lucrarea intitulată *Făuritorii noilor legende* alătură simbolurile apei și văzduhului efigiilor oamenilor locului, care stăpînesc forțele naturii, supunîndu-le dezlănțuirile și utilizîndu-le în folosul lor. Acuarela Iuliei Hălăucescu s-a impus în ultimul deceniu prin multiple calități, artista abordînd cu succes variatele genuri ale picturii în culori de apă, pe care le vom aminti ulterior; în ansamblul creației sale, însă, un loc important îl ocupă peisajul industrial, în sensul impunerii căruia și-a adus în special contribuția.

Genul a fost cultivat, de-a lungul anilor, și de graficiana Mariana Petrașcu, ale cărei imagini din mediul industrial sînt caracterizate prin accentuarea elementului dinamic: mișcările și atitudinile specifice activității de pe șantier sau din uzină sînt consemnate în notații de o pregnantă expresivitate a formelor plastice, care — deși păstrînd limitele viziunii realiste —, premerg tendințele expresioniste vizibile în acuarelele sale mai recente.

Amprenta contemporaneității în peisajul industrial este o preocupare actuală a multor acuareliști, care urmăresc să o redea nu numai printr-o viziune modernă, ci și prin factura propriu-zisă a lucrărilor. În acest sens, pictorița sibiană Vera Marcu a adoptat tehnica colajului în acuarela sa recentă consacrată motivului. Astfel, în lucrarea *Orașul minelor* (1970), a aplicat pe suportul obișnuit al acuarelei bucăți, de diferite dimensiuni, de plăci sidefate sau în dungi colorate, care produc efecte cromatice mai puternice. În lucrarea *Peisaj industrial* (1971), artista adoptă de asemenea o tehnică mixtă: pe fondul acuarelei propriu-zise, suprapune colajul de hîrtie tipărită de ziar sau porțiuni acoperite cu ceracolor. Modul de execuție a lucrărilor sale din ultimii ani exemplifică unele din mutațiile actuale semnificative în caracteristica tradiționalei acuarele: notația spontană a fost înlocuită cu elaborarea îndelungată, artista lucrînd cîte trei-patru săptămîni la o acuarelă, udînd suportul de hîrtie de mai multe ori, revenind, suprapunînd straturi noi de culoare peste cele spălate, pînă la obținerea efectelor dorite. Lucrările sale, asemenea majorității acuarelelor contemporane, îndeosebi a celor realizate în ultimul deceniu, marchează tendința actuală a picturii cu culori de apă de a depăși condiția de schiță spontană în fața motivului și de a obține valoarea intrinsecă a lucrării finite, pe mari dimensiuni, într-un cuvînt: a tabloului.

★

În ampla gamă de reprezentări realiste ale peisajului prin intermediul tehnicii acuarelei, se disting multiple modalități de expresie care pornesc de la copierea fidelă, obiectivă și « rece » a motivului, pînă la evocarea lirică a acestuia; în sfîrșit, pînă la abstrageri ale elementelor esențiale din natură și recompuneri ale lor pe noi coordonate, printr-un soi de proiecție subiectivă a pictorului în priveliște.

Întrepătrunderi între aceste direcții interpretative — nuanțate de trăsăturile proprii ale personalităților creatoare — conferă întregii producții autohtone de pictură în acuarelă amprenta originalității, permițînd totodată și conturarea unor caractere definitorii. În acest sens, referindu-se la specificul aportului Moldovei la evoluția peisagisticii românești, un artist moldovean remarca faptul că, spre deosebire de ardeleni, la care se observă o predicție pentru elementele constructive din peisaj (clădiri, monumente, ziduri — în general), pictorii moldoveni caută în natură « sufletul » acesteia, echivalențele plastice ale spiritualității naturii și ale universului de sentimente pe care aceasta îl trezește în contemplator. Remarca este interesantă și — fără a absolutiza antinomia — ne ajută la înțelegerea trăsăturilor creației deosebit de valoroase a unui grup de artiști pe care l-am putea numi generic « școala ieșeană ». Alături de mai vîrstnicii pictori și acuareliști tradiționaliști Costache Agafiței și



Clara Cantemir, Tulcea (sau: Plecarea pescarilor).

Mihai Cămăruț, s-au integrat cu timpul acestui grup botoșeneanul Constantin Radinschi, pietreanul Ștefan Hotnog, precum și mai tânărul Adrian Podoleanu — personalitate puternic afirmată în ultimul deceniu, după stabilirea sa la Iași.

Amintind, alături de aceștia, numele pictorului ieșean V. Mihăilescu-Craiu, care a manifestat preocupări temporare pentru acuarelă, cât și pe ale moldovenilor Clara Cantemir și Ion Murariu, stabiliți în București, dar legați sufletește de meleagurile natale, în sfârșit pe al Iuliei Hălăucescu, se reconstituie un remarcabil florilegiu de talente de sorginte moldovenească, puse în slujba acuarelei.

Atributul primordial al peisajisticii școlii ieșene este lirismul, evocarea poetică a realității. Generată de sentimentul trăit în fața naturii, de exaltarea bucuriei sau, dimpotrivă, de melancolie și tristețe, imaginea evocă prin culoare și lumină un univers propriu, în care motivul în sine își pierde importanța, rămânând un simplu pretext. Astfel, în acuarela lui Adrian Podoleanu, de pildă, în care peisajul ocupă un loc preponderent, fiecare colț din natură reprezentat poartă o « încărcătură » sufletească inefabilă, un lirism profund, de o rară delicatețe; cu deplină îndreptățire Petre Comarnescu remarcă într-o cronică de expoziție că Podoleanu a înțeles cel mai bine poezia, muzicalitatea și armoniile lui Theodor Pallady, fiu al Iașilor, ducându-le mai departe prin felul în care sugerează fluiditatea atmosferei moldovene.

Realizând pictura cu culori de apă în mediul ei specific — de evanescență totală —, acuarelistul s-a apropiat de elementele primordiale ale naturii: de lumea apelor, a pământului și a văzduhului, pe care le-a văzut în întrepătrunderi continui. În ciclul consacrat Deltei (1968), prin laviurile de culoare transparentă, osmoza între apă-cer și fișia de luncă este deplină, unind adâncurile cu înălțimile într-o atmosferă de vis. « Podoleanu este atras de spațiul deschis al luncii, al deltei, populat cu ape care nu știi unde lasă loc pământului și unde stăpînesc ele cu adevărat, cu sălcii rotunde, cu stufărișuri de un verde crud, cu puncte pescărești pline de vrajă, ca într-un tărîm nou descoperit »³.

³ Val. Gheorghiu, Adrian Podoleanu, în *Cronica*, 1967, mai 6.



Adrian Podoleanu, *Păpuși*.

Captivat de redarea atmosferei prin lumină și culoare, pictorul nu se oprește în acuarela sa la descrierea detaliului specific al colțului de priveliște, ci caută particularul locului și timpului în irizările luminii de răsărit sau crepusculare, într-o gamă cromatică tinzând spre acorduri sidefate, cu reverberații de o suavă muzicalitate (de ex. *Farul de la Sulina*, *Bărci*, *Peisaj din Delta*, *Inundație*). Rafinamentul cromatic al peisajelor sale, caracterizate prin tonalitatea reținută și sobră, găsește în schimb în genul naturii statice o surprinzătoare replică prin sonoritățile coloristice; lucrările sale din acest ciclu sînt adevărate studii de armonii cromatice în diferite tonalități dominante, acuarelistul exersînd cu virtuozitate un *Acord în roșu*, *Acord complementar* sau *Acord în albastru* (alte titluri din expoziția sa din 1971: *Masa verde*, *Fructe roșii*, *Paharul albastru* ș.a.). Adrian Podoleanu nu forțează, așadar, o formulă — prin care ar fi putut ajunge la manieră —, ci își înnoiește expresia picturală, demonstrînd resursele multiple ale talentului său.

Un alt reprezentant al realismului liric din școala ieșeană este Constantin Radinschi, originar de pe meleagurile botoșenene, dar stabilit în capitala Moldovei și integrat în viața artistică a acesteia. Adoptînd acuarela ca o modalitate tehnică principală de exprimare, Radinschi a abordat, de-a lungul a peste trei decenii de activitate, toate genurile acesteia: portret compozițional, natură statică și, îndeosebi, peisaj. În ultimii ani, în creația sa — bazată pe notația realistă a motivului și pe folosirea principiilor clasice ale tehnicii —, s-au resimțit unele mutații importante atît în factură, cît și în viziune. Astfel, după 1960, pictorul experimentează în acuarelă utilizarea unei game de pigmenți naturali — cu tonuri mai rare și transparențe neobișnuite — extrași din coajă de arin, de măr de pădure, din ștevie sau șofran, în combinație cu acuarela propriu-zisă. Uneori, pentru obținerea unor efecte speciale, amestecă în culoare praful de aur sau de argint. Totodată, la tehnica clasică a acuarelei a început să adauge unele procedee ale linotipiei: prin presarea unei suprafețe colorate peste



Constantin Radinschi, *Natură statică cu ceainic*.

alta, într-altfel colorată, obține anumite vibrații și transparente imposibil de atins prin fluiditățile obișnuite ale laviurilor. Ajungând la o saturare a stratului de pigment (uneori folosește pînă la zece suprapuneri), pictorul rade suprafața udă a hîrtiei, pentru obținerea trecerilor ușoare de la un ton la altul și a vibrațiilor dorite. Aceste inovații îmbogățesc modalitățile tradiționale ale tehnicii, deși într-o măsură contravin principiilor ei fundamentale.

Acuarela lui C. Radinschi din ultimii ani s-a îndepărtat de reprezentarea figurativă a naturii, tinzînd spre evocarea poetică a atmosferei acesteia; ciclul peisajelor sale cu trunchiuri de pomi singuratici sau al peisajelor montane din Ceahlău se distinge printr-un accentuat dramatism al culorii.

La rîndul său, Mihail Cămăruț, un vechi practician al tehnicii acuarelei, trecînd de la o viziune preponderent grafică, cu structuri precise de forme și volume, din lucrările anterioare anilor '60 (în peisaje industriale și în compoziții tematice cu conținut angajat direct în actualitate), a ajuns la libertăți mai mari în înțelegerea potențelor expresive ale fluidității totale, la o picturalitate mai pronunțată (de ex. ciclul copacilor singuratici în atmosfera autumnală, profilați pe ceruri plumburii).

Peisajele moldovenești au inspirat-o prin farmecul lor insolit și pe Clara Cantemir, pictoriță acuarelistă legată de universul natural și spiritual al meleagurilor natale, pe care le-a evocat cu numeroase prilejuri. În expoziția sa de acuarelă din 1958, de pildă, prezintă ciclul *Din locurile pe unde a copilărit și trăit Mihail Eminescu*, în care redă colțuri pitorești, drumuri și case ale satului Ipotești. Ideea reconstituirii itinerariilor eminesciene în pictura de acuarelă îi rezervă artistei meritul de a deschide un capitol inedit în tematica genului din epoca respectivă, preocuparea pentru evocarea marilor personalități ale culturii prin imaginile ambianței locurilor lor natale fiind reluată ulterior și de alți artiști.

Căutînd să evoce din natură nu pitorescul detaliilor figurative, ci impresia izvorîată din starea de sentimente pe care aceasta i-o generează, pictorul Ion Murariu se înscrie în aceeași familie a peisagiștilor de esență lirică prin care excelează acuarela moldovenească. Murariu « iubește amestecul omogen de lumină și de întuneric, tărîmul dintre zi și noapte, dinainte de răsărit și de după apus, pentru că atunci retina și sufletul disting frumuseți și sensuri permanente »⁴. Către sugerarea perenului din universul naturii tinde acuarelistul

⁴ Romulus Balaban, *Acuarela lui Murariu*, în *Tribuna*, 1971, noiembrie 11.

să-și concentreze creația sa peisagistică, relevînd continua schimbare a formelor sculptate de natură, dinamica lor perpetuă. Îl atrag, de pildă, imaginile siluetelor singuratice ale cioturilor de sălcii, pe care le vede ca pe niște sculpturi modelate de o mîină nevăzută, sau îl fascinează atmosfera gravă a furtunii și tensiunea norilor dinainte de dezlănțuirea ploii. *Iernile sale* au tonalități închise de cafeniuri și albastruri, străpunse de alburile sîdefate ale laviurilor transparente, iar în toamnele sale, păpurișurile — pe care le pictează cu predilecție — poartă în ele poezia «stuhului de baltă». Remarcînd calitățile deosebite ale acuarelelor lui Murariu, criticul Eugen Schileru sublinia fluiditățile transparente ale acestora — în ciuda depunerii culorilor în straturi mai dense —, puneri în pagină, unghiuri alese și organizări compoziționale ingenioase și sugestive, un deosebit simț al nuanțelor poetice în regizarea luminii, precum și firescul, lipsa de ostentație și dezinvoltura pe care le degajă. Criticul observa cu pertință în acuarela lui Murariu prevalența priveliștilor moldovene, sesizabilă în acel « ceva care ține de curbele molcome ale dealurilor, de șerpuirea șăgalnică a apelor de felul Ozanei, cît și de lumina de miere a cerurilor »⁵. Ampla frescă a peisajului moldovean, cu imagini ale colțurilor de drum la margini de sat sau cu iazuri acoperite de stufăriș, a compus — de-a lungul timpului — o operă originală în viziune, cu profunde rezonanțe lirice, pe care ciclurile mai recente: *Itinerarii eminesciene* (1967), *Enesciana — echivalențe plastice* sau *Itinerar botoșenean* (1971) o completează cu certe reușite.

La rîndul ei, peisagistica ardelenescă în acuarelă a avut în creația ultimului pătrar de veac numeroși reprezentanți. Cei mai vîrstnici, îndeosebi, formați în școli străine, în special la Budapesta, Viena și München, au imprimat picturii lor o amprentă specifică prin tendința spre reprezentarea naturalistă a realității, preocupați să redea aparențele naturii mai mult decît să evoce spiritul acesteia. Firește că nu prezintă vreun interes artistic vasta producție de acuarelă documentară cu aspecte citadine pe care unii dintre artiștii ardeleni au reprodus-o în numeroase variante pentru comercializare. Oprindu-ne la reprezentanții de prestigiu ai acuarelei contemporane din Transilvania amintim, în primul rînd, pe pictorul octogenar Nagy Imre, pe Aurel Ciupe, Friedrich Bömches, precum și pe Iosif Bene, a căror creație în mediul culorilor de apă se ridică la valori superioare în interpretare.

Intim legat de lumea satului secuiesc — a Jigodinului natal îndeosebi — pictorul Nagy Imre a abordat o variată gamă de genuri în tehnica acuarelei (peisaj industrial și rural, portret și compoziții), remarcîndu-se printr-o deplină sinceritate în reprezentare, prin justetea observației specificului cromatic și de atmosferă locală, cît și prin știința organizării spațiului compozițional. Numeroase motive din peisagistica sa sînt alese din ambianța harghitană: *Munți la Tușnad*, *Peisaj la băile Jigodin*, *Sub muntele Harom*, *Harghita iarna* ș.a. Uneori în decorul specific montan, cu luminișuri de pădure prin care străbate firul apelor repezi (*Pîrîul cu păstrăvi*, *Lac cu păstrăvi* (1955) — acuarelă pe care a notat începutul cîntecului schubertian *Păstrăvul*) —, pictorul introduce stafaje cu siluete de țărani sau alteori cu nuduri feminine. Studiul pentru compoziția în tempera *Hoții de cuiburi*, cu grupul de copii cățărați în copac în căutarea păsărilor, aduce în acuarela lui Nagy Imre o notă de umor și bonomie, caracteristică viziunii sale originale în reprezentarea lumii satului ardelenesc.

Premiul Uniunii artiștilor plastici pe anul 1958 conferit pictorului clujean Iosif Bene pentru creația sa în acuarelă răsplătește reușitele unor preocupări vechi și constante pentru gen. În catalogul retrospectivei organizată de Muzeul de artă din Cluj în 1969, pictorul declara: « Iubesc liniștea și pacea: în lucrările mele doresc să exprim în primul rînd calmul, echilibrul și armonia ». Într-adevăr, întreaga sa creație artistică este o ilustrare a acestui ideal: la Bene, natura apare în ipostazele ei calme, priveliștile alese fiind învăluite într-o atmosferă de liniște și tihnă. Depășind simpla observare a motivului, acuarela sa sugerează esențe ale sentimentelor naturii, înnobilate prin rafinamente cromatice de o inefabilă poezie. Virtuozitatea în execuție și originalitatea stilistică sînt calități definitorii ale peisajelor sale în culori de apă, ele conferind valori remarcabile atît creațiilor sale portretistice, cît și repre-

⁵ Eugen Schileru, *Ion Murariu*, în *Contemporanul*, 1964, august 14 (text reprodus în vol. *Scrisoarea de dragoste*, Bucu-

rești, 1971).

zentării nudului feminin, gen căruia i-a dedicat numeroase lucrări în ultimii ani. Compuse în game de griuri verzui, cu întrepătrunderi de rozuri sidefate și liliachiuri topite în nuanțe diafane, aceste acuarele mai recente au obținut efecte de moliciune ale epidermei hîrtiei – prin ștergerea suprafețelor colorate cu buretele și reveniri succesive – care amintesc de catifelările pastelului.

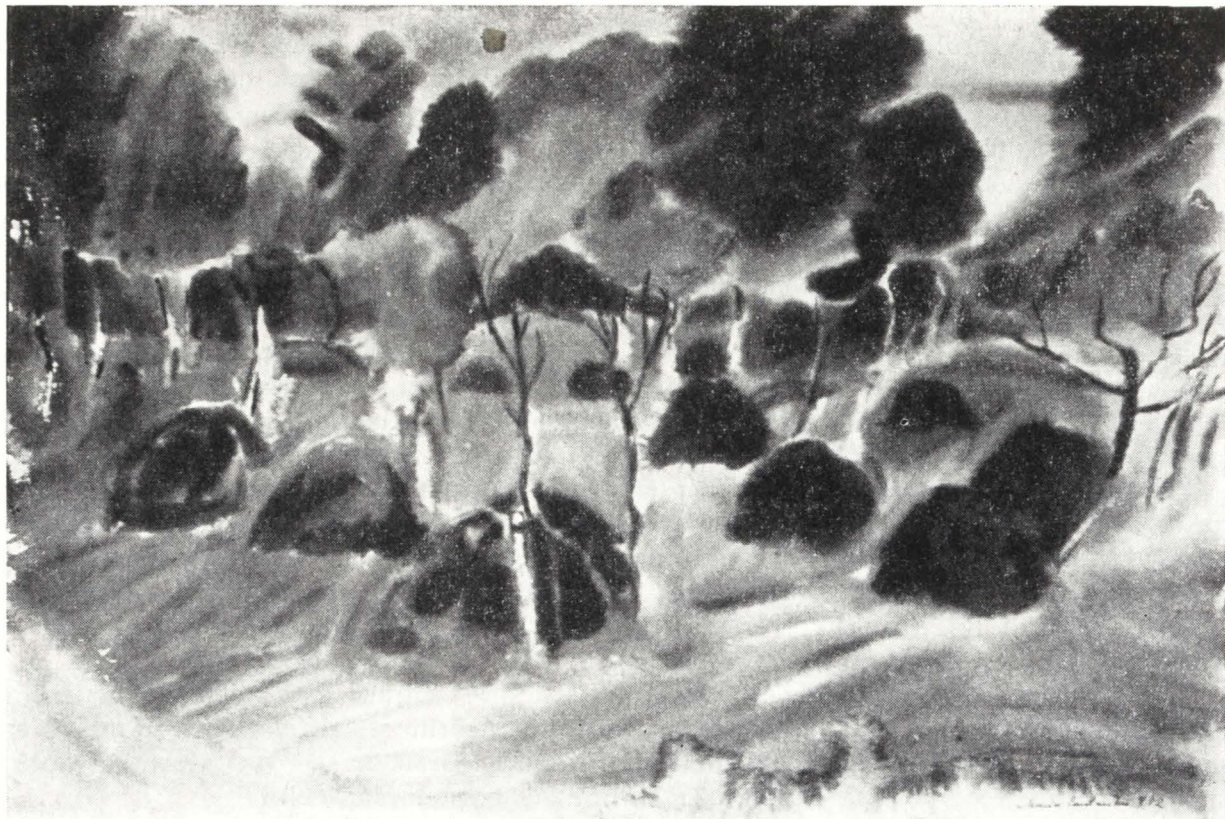
Interesul constant pentru prezența umană în peisaj se vedește la I. Bene în numeroasele lucrări cu scene din viața rurală, printre care amintim: *Întoarcerea de la cîmp*, *Cules de cartofi*, *Spălatul cînepii*, *Nisipari* ș.a. Demonstrînd o înțelegere deplină a posibilităților specifice tehnicii, lucrările Moți, *Pe Someș* sau *Munteni* (1957) excelează în realizarea unor fascinante întrepătrunderi de forme și culori, topite în fluidități care învăluiesc totul într-o atmosferă inefabilă. Motive preferate de pictor în peisaje, două elemente primordiale ale naturii revin adesea: apa, cu infinitele ei reflexe și transparențe colorate, și soarele, reprezentat uneori cu o forță expresionistă ca un imens glob incandescent, înconjurat de cercuri concentrice reverberînd lumină și căldură (de ex. acuarela *Bivol singuratic*).

Printre artiștii bucureșteni ale căror expoziții au avut succese de public, de-a lungul anilor, datorită interpretărilor cu efect ale modalităților specifice de limbaj ale acuarelei, amintim de peisagista Maria Constantin. În picturile acesteia, arhitecturarea maselor colorate urmărește efecte cromatice și de atmosferă concentrate; gama tonală a albastrurilor, violeturilor și verdelui – culori preferate de pictoriță – se organizează pornind de la un contrast de bază, într-o formulă ades reluată și nu întotdeauna ferită de facil.

Tinzînd spre mărirea suprafețelor de culoare și spre simplificarea formelor, acuarelista a cîștigat cu timpul o mai mare libertate în expresie, irizările și catifelările obținute în cromatică, precum și abilele regizări ale luminii conferind lucrărilor sale o pronunțată notă de lirism, cu singură rezonanță în resorturile intime ale contemplatorului.

În încheierea prezentării peisagisticii contemporane în mediul picturii cu culorile de apă, amintim lucrările care consemnează reluarea, după anii războiului, a preocupării tradiționale la acuareliști pentru « reportajele » plastice de călătorie. Trebuie menționat că tehnica a fost de-a lungul timpului larg folosită pentru acest gen de notații, atît datorită rapidității execuției pe care o implică, cît și posibilităților mai comode de transportare a materialului de lucru. Prezentarea pe larg a tuturor autorilor este practic imposibilă, și de altfel lipsită de interes pentru studiu; totuși, este importantă reconstituirea cîtorva cicluri semnificative pentru evoluția genului în ultimele trei decenii. Astfel, între cele mai prestigioase creații se înscriu acuarelele lui Henri Catargi, din recente sale călătorii în Franța și Spania, care – atît în retrospectiva din 1972, cît și în expoziția din vara acestui an – au confirmat excelențele calități de picturalitate revelate cu patru decenii în urmă în notațiile sale pe itinerariile iberice. De asemenea, amintim ciclul Ligiei Macovei realizat în Republica Populară Chineză (1953), în care peisajele panoramice cuprinzînd vaste întinderi de pămînt și de ape, cu șiruri de țărani aplecați peste fișiile de cultură de orez (*Pe fluviul Tsien-Tang*, *Terase de orez*, *Orezărie*) se alătură reprezentărilor de tipuri umane caracteristice locului, cu grija pentru ilustrarea realistă a detaliilor fizionomice și de vestimentație. De pildă, *Tibetan în costum de sîrbătoare*, cu încărcătura de podoabe multicolore, sau *Jucării de catifea*, cu galeria de animale și păsări cu penaje policrome, au oferit tentația unei intense sonorități cromatice; *Pe drum* sau *Copii pe măgar* (lucrări expuse la bienala din Veneția în 1956) au de asemenea o pronunțată notă realistă prin precizarea tipologiei și prin detaliile de ambianță.

Cîțiva ani mai tîrziu, în mediul de umiditate aeriană al lagunei venețiene, în care vaporii marini sînt prezenți continuu, pictorița a compus un excelent ciclu de peisaje în acuarelă. Lucrările *Noiembrie la Veneția* sau *Ploaie de vară la Veneția* sugerează prin admirabile calități de viziune și interpretare tehnică imaginea lagunei, a cheiurilor animate de forfota trecătorilor, cu calotele umbrelor viu colorate, într-o exuberanță cromatică contrastantă cu tonalitatea gri-albăstruie sau verde pal a apei și cerului. În acest admirabil ciclu din opera Ligiei Macovei în acuarelă, spontaneitatea notației, rafinamentul armoniilor, cît și arabescul fin al liniilor (de ex.: *Canal la Veneția* sau *Riva degli Schiavoni*) conduc privitorul la asocieri și comparații cu creația marelui acuarelist francez Raoul Duffy sau cu cea a lui M. W. Arnold, excepționali interpreți ai genului.



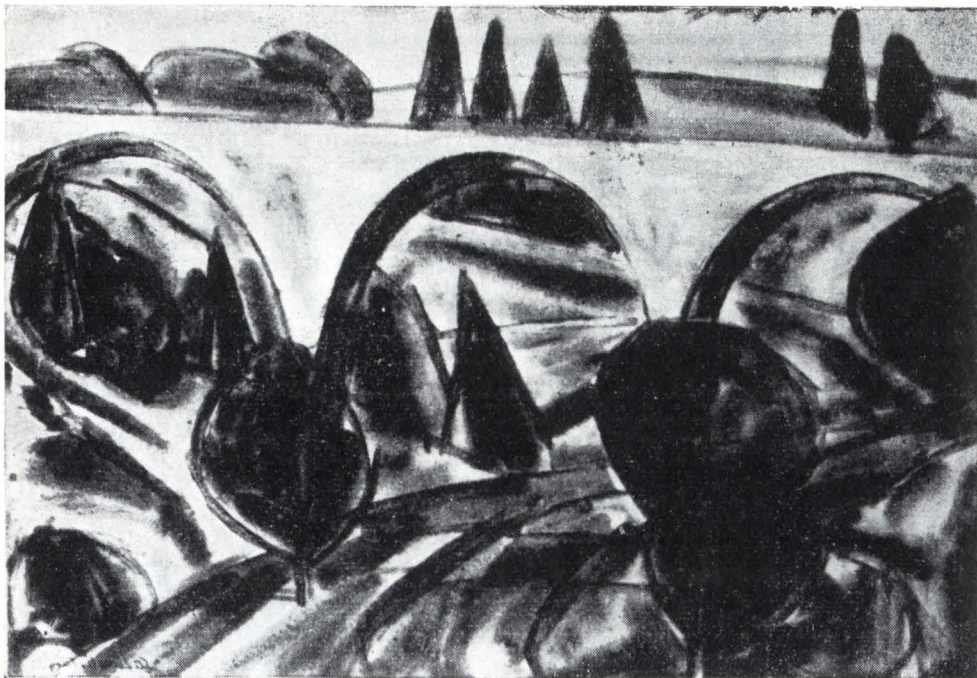
Maria Constantin, *Livada*.

Reportajele plastice de călătorie consemnează, de fapt, un moment definit în cronologia operei unui artist, o secvență determinată în desfășurarea evolutivă a creației sale. De pildă, acuarelele Iuliei Hălăucescu din călătoria sa în Republica Populară Ungară (1965) se deosebesc net prin structura compozițională a imaginii în planuri rezumative, ferm conturate, solid arhitecturate și viu colorate, de ciclul lucrărilor din Republica Socialistă Cehoslovacă (1956), concepute din vaporozități și vibrații atmosferice încărcate de lirism (de ex. *Praga în ploaie*). În opera lui Adrian Podoleanu, grupul de lucrări de pe litoralul iugoslav (1970) marchează, de asemenea, o etapă determinată, cu mutații notabile față de viziunea și factura sa anterioară: topirile transparente ale laviurilor diafane au cedat locul unor vibrații ale suprafețelor, cu efecte asemănătoare imaginii văzute printr-o sticlă jivrată. Amestecul de tehnici și de pigmenți colorați, epiderma neregulată a suportului hîrtiei — pe alocuri răzuirea acesteia — au concurat la obținerea unor efecte insolite în factura acuarelelor sale *Oraș dalmat*, *Peisaj din Muntenegru*, *Kotor* sau *Petrovaç*.

Tendința contemporană spre lărgirea modalităților tehnice ale picturii în acuarelă, prin amestecul cu pastelul, tușul, ceara sau alte materiale noi este notabilă și în creația mai recentă a altor artiști care au abordat genul peisajelor de călătorie. Astfel, ieșeanul Ștefan Hotnog, în lucrările realizate în R. P. Polonă (1969), a amestecat laviuri de cărbune cu acuarela propriu-zisă, pentru a accentua prin cromatică atmosfera gravă, într-un fel dramatică, din imaginile castelului Marlborg, Fortăreței Barbacan și din peisajul natural al Sileziei Negre. Cît privește ciclul de note de călătorie al clujenei Eva Nagy Fodor realizat în Anglia, Republica Federală Germania și Olanda (1971), transpunerile schițelor de acuarelă au fost efectuate în amestecuri de culoare și cretă uleioasă, prin juxtapuneri care au « cernut » culoarea într-o vibrație specială (*Curtea abației Westminster*, *Case din Amsterdam*, *Württemberg* ș.a.).

★

Una din caracteristicile primordiale ale genului portretistic în creația picturii de șevalet din epoca la care ne referim a constituit-o orientarea artiștilor spre portretul cu semnificație



Ștefan Hotnog, *Peisaj cu viaduct*.

socială, spre reprezentarea acelor figuri umane care depășesc interesul individual, căpătînd valoare simbolică, exemplară pentru colectivitate — « portrete cu sens categorial », cum le definește Ion Frunzetti într-un recent studiu despre pictura contemporană românească ⁶.

Repertoriul portretistic în acuarelă — deși restrîns ca întindere datorită extremelor dificultăți implicate de reprezentarea chipului uman în această tehnică picturală — este îmbogățit ca valoare artistică prin creațiile unor prestigioși pictori contemporani, în rîndul cărora amintim pe Corneliu Baba și Catul Bogdan. De asemenea, se cuvine o remarcă specială pentru portretistica acuarelistului George Juster, care reia în acești ani preocupările sale mai vechi, din epoca interbelică, pentru figura umană. Realizînd, de pildă, imaginea eroului ilegalist Vasile Roaită, precum și cîteva portrete ale unor personalități marcante ale intelectualității noastre progresiste — ca scriitorii Mihail Sadoveanu și Geo Bogza sau actorul Radu Beligan —, Juster alcătuiește un ciclu de acuarele de un deosebit interes atît prin semnificațiile lui sociale, cît și prin calitatea artistică a facturii. Acuarela sa are, în unele privințe, corespondențe cu arta extrem-orientală, mai ales cu laviul japonez, conceput în forme abreviate, de mare sugestivitate, și în rafinate armonii cromatice obținute cu o gamă tonală extrem de restrînsă. Albul hîrtiei construiește formele cu ajutorul unor laviuri delicate de culoare, puse cu multă economie, dar cu o impecabilă justețe. Într-o anumită măsură, portretul lui Juster este complementar peisajului lui Arnold, căci numai în acuarela acestuia pata de culoare era tot atît de precis pusă pentru a da maximum de efect, o cît de mică mutare a ei anulînd întreaga construcție. Pe Arnold însă nu l-a preocupat portretul, figura umană lipsind aproape total din opera sa; a fost rolul lui George Juster să aducă prin creația sa o întregire, la aceeași treaptă înaltă a virtuozității.

Calitatea esențială a portretisticii lui Juster este finețea în surprinderea psihologiei personajului, atribut implicat dealtfel în portretistică, dar arareori atins în acuarela autohtonă printr-o observație atît de adîncită. Studiarea personajului era pentru artist o preocupare de durată, căutarea trăsăturilor sufletești definitorii fiind un țel îndelung urmărit; în schimb, execuția rapidă « dintr-o suflare » îi impunea un efort de concentrare deseori epuizant, întrucît lucra numai « alla prima », fără corecturi sau reveniri, cu o exigență în păstrarea

⁶ *Pictura contemporană românească* <Album>. Cuvînt înainte de Ion Frunzetti, Edit. Meridiane, 1974.



George Juster, *Autoportret*.

tehnicii comparabilă cu a acuareliștilor englezi din secolul al XVIII-lea. Valori superioare de interpretare a figurii umane atinge îndeosebi în portretul bătrânei Victoria Topîrceanu — văduva poetului —, în autoportretul din ultimii ani ai vieții, cât și în câteva portrete ale soției sale și ale unor prieteni.

George Juster a iubit viața cu intensitatea celor care au parte prea puțină din bucuriile ei: a îndrăgit florile, animalele, lumea gîzelor și a păsărilor, pe care a zugrăvit-o cu o gingășie inefabilă. Pe aripa fluturelui, pe fulgul răuștei sau pe petala fragedă a florii, penelul abil mînuit al acuarelistului a așternut umbre catifelate de culori de o rară finețe, trădînd o sensibilitate perceptivă excepțională și o înaltă măiestrie picturală.

★

Orientarea artei contemporane autohtone spre un conținut profund umanist, interesul pentru reflectarea elementului social și politic au îndreptat atenția pictorilor realiști spre reprezentarea omului în procesul activității sale, de constructor al noii societăți. Figura muncitorului și a țăranului devine tot mai des prezentă pe simezele expozițiilor din epoca de care ne ocupăm. Privind în perspectivă istorică, se poate distinge în perioada anilor '50 — '60 o tendință marcată spre reprezentarea « tipicului » în portret, fapt care îndepărtează observarea directă a individualității figurii pictate și tinde la o generalizare și idealizare a ei. Trupuri vînjoase de muncitori cu figuri conturate în trăsături frumoase și veșnic zîmbitoare — ocolite de necazuri și griji — se multiplică în numeroase exemplare, diferențierile de la un tip la



Corneliu Baba, *Portretul scriitorului Mihail Sadoveanu.*



Ligia Macovei, *Canal la Veneția.*

altul restrângându-se aproape numai la vestimentație (și ea, la rîndul ei, « tipică » pentru specificul muncii : cască la miner, ochelari de protecție la oțelari și sudori etc.).

Acuarela preia de la pictura în ulei formula unor asemenea portrete idealizate și false, care rămîn în istoria acestei epoci documente ale unei mentalități depășite asupra realismului în portret. Printre lucrările din această categorie se pot menționa, de pildă, portretele arădeanului Emeric L. Hajos de prin anii 1955 – 1956, intitulate sugestiv : *Inovator*, *Mecanic*, *Țesătoare*, cît și unele din acuarelele lui Andrei Bordi (Țirgu Mureș), experimentat cunoscător al tehnicii, care în deceniul '50 – '60 vădește o pronunțată viziune naturalistă (de ex. : *Portret de femeie*, *Școlărița*, *Portret de pionieră*).

Pentru pictura în acuarelă exercițiul tehnic îndelungat, ducînd uneori la soluții ireproșabile ca îndemînare, poate da satisfacție imediată deopotrivă privitorului, cît și artistului (se poate cita ca exemplară în această privință compoziția istorică a lui I. Bednarik *Execuția lui Doja*, din colecția Muzeului de artă al Republicii). Dar tehnica își are limitele ei, iar « plafonul » de calitate în execuție, oricît de ridicat ar fi, nu poate înlocui reala și profunda gîndire artistică, investigația creatoare în sfera limbajului plastic, originalitatea personalității artistice. În această zonă superioară a creației s-au ridicat extrem de puțini portretiști în acuarela modernă europeană, iar în domeniul creației autohtone postbelice am amintit, în afară de numele lui George Juster, pe cele ale prestigioșilor pictori contemporani Corneliu Baba și Catul Bogdan, care au adoptat tehnica acuarelei ca mediu secundar, dar cu rezultate de un interes cu totul deosebit.

Portretistica lui C. Baba în acuarelă – ca dealtfel și celelalte genuri abordate în această tehnică – are caracterul de studiu pentru viitoare lucrări în ulei, unele cunoscute (cum este de pildă cel al scriitorului Mihail Sadoveanu), altele netranspuse încă. Ne referim la imaginile unor mari personalități ale culturii noastre, printre care pictorul Camil Ressu (1952), poetul Tudor Arghezi sau cărturarul George Călinescu. Preocuparea pictorului pentru pătrunderea psihologiei personajelor sale se vădește în special în portretele de țărani, reprezentați cu attribute caracteristice, menite să sugereze sfera lor socială (*Țăran* – studiu, *Studiu de țăran pentru* 1907). « Fără narație, fără fabulație – scria Tudor Vianu în prefața albumului consacrat pictorului – compozițiile de grup ale lui Corneliu Baba posedă o extraordinară elocvență, o putere a evocării omului în situația lui de clasă. . . »⁷.

Sugerînd ideea familiei ca structură monolitică – celulă socială indivizibilă –, compoziția în acuarelă *Cina* (1958) închide parcă într-o cochilie trei personaje : bărbatul, copilul și femeia. Volumele se conturează în linii ferme, asemănătoare unor cloisonné-uri compunînd o corolă, în care forma elegantă a nudului feminin amintește de grația suplă a unei petale. Sinteze armonioase, de mare rafinament, ale liniei cu pata de culoare, lucrările din ciclul nudurilor (de ex. *Nud în roșu* – 1957) întregesc în opera artistului repertoriul de reprezentări umane, care fac din creația lui C. Baba un imn închinat omului – omului din zilele noastre și dintotdeauna.

Un alt pictor acuarelist preocupat de descifrarea universului spiritual al semenilor săi, fin și profund observator al psihologiei umane, este Catul Bogdan. În 1958, criticul Petre Comarnescu îl aprecia drept cel mai de seamă acuarelist în viață, aducînd un suprem elogiu creației sale, îndelung clădită cu discreție și elegantă modestie, dar din solide și durabile valori. Într-o perfectă armonie între felul său retras și discret de a fi și creația sa de nobil și rafinat lirism, artistul și-a făurit un limbaj propriu, care în acuarelă a atins nivelul unor calități superlative de sensibilitate și originalitate. Începînd cu ciclul peisajelor și naturilor moarte din etapa timișoreană (în jurul anilor 1947 – 1948), C. Bogdan reia, în anii postbelici, preocupările sale pentru acuarelă manifestate încă în timpul studiilor în Franța. Decorul intim al unui interior de curte sau motivul unui colț de bucătărie cu masă și ceainic de porțelan îi oferă artistului satisfacția rezolvării unor interesante probleme de cromatică și de compunere a formelor.

Socotind acuarela o *pictură* – prin tehnică specifică –, iar pictura – raporturi de ton în care fiecare pată de culoare « cîntă » prin alta, artistul a transpus problematica picturală

⁷ Corneliu Baba <Album>. Prefață de Tudor Vianu, București, 1964.



Catul Bogdan, *Autoportret*.

în acuarelă, preocupat permanent ca printr-o restrângere a mijloacelor (simplificare a liniei, reducere a gamei de culori) să ajungă la înalta știință și rafinament al execuției fără ostentație: «trebuie spus esențialul, nu trebuie dispersată atenția». În acest sens, este semnificativă notația unui comentator al creațiilor sale în acuarelă, pe care le consideră făcute «din observație atentă, din tăceri și din rare, foarte rare izbucniri». Trecerea treptată de la gama mai bogată și mai vie a tonurilor din acuarela perioadei timișorene la cea sobră și reținută din epoca ulterioară — «nobilă orchestrație de griuri suave» — marchează această constantă preocupare pentru sobrietate și pentru maxim rafinament cromatic la care a ajuns în ultimii ani. Astfel este vizibilă deosebirea între registrul cromatic din portretul fiului său (datat 1947), în care, ca și la naturile moarte și peisajele din faza timișoreană, tonurile calde, vii sînt predominante (*Colț de bucătărie*, *Natură moartă cu ceainic*, *Grădină din Timișoara*, *Interior de curte*), și portretele din deceniul următor în care culorile sînt echilibrate prin armoniile de griuri, de o prețioasă muzicalitate, întrepătrunse cu tonuri reci — albastre sau verzi. Exemplare pentru această tendință sînt portretul compozitorului Zeno Vancea și autoportretul cu beretă albastră, ambele lucrări de o distinsă sensibilitate cromatică.

Acuarelele sale din ultimii ani, în care precumpănesc portretele feminine și nudurile, compuse în game reținute, «în surdină», s-ar putea numi o suită de variațiuni muzicale pe aceeași temă — pagini dintr-un album intim în care construiește, cu mijloace de limbaj pictural din ce în ce mai restrînse și rafinate, adevărate exerciții de virtuozitate.

NOI TENDINȚE ÎN ACUARELA ROMÂNEASCĂ DIN ULTIMUL DECENIU

Creația contemporană se desfășoară într-un dialectic proces de acumulare continuă a unor viziuni noi și a unor experiențe tehnice care-i conturează drumul evolutiv. Este desigur arbitrară o divizare a acestui proces istoric unitar în perioade scurte, de numai cîțiva ani, care fragmentează o etapă distinctă în istoria artei noastre. Totuși, urmărirea atentă a fenomenului artistic din ultimul pătrar de veac și reconstituirea istorică a desfășurării lui permit distingerea, la începutul celui de-al șaptelea deceniu, a unor mutații importante în



Henri Catargi,
Peisaj din Cassis.



Ion Murariu, *Iarna.*

evoluția picturii contemporane românești – mutații care țin în primul rând de efortul general de integrare a creației autohtone în circuitul vieții artistice europene, de reluare a dialogurilor tradiționale cu creatorii valorilor culturii plastice universale. În ansamblul genurilor și tehnicilor artelor plastice actuale, ale căror granițe se estompează prin interferențe inedite și fecunde, acuarela tinde să-și depășească condiția de « gen minor », cum a fost considerată de-a lungul timpului, revendicându-și locul în rîndul creațiilor de importanță și valoare superioare.

De la acuarela tradițională, care se realiza într-o execuție spontană, prin notația rapidă, instinctivă, în fața motivului, se observă că s-a ajuns la acuarela elaborată în atelier (uneori transpusă după o altă acuarelă pregătitoare), prin reveniri succesive care nu mai lasă culorilor de apă jocul liber al neprevăzutului, ci îl dirijează, supunîndu-l unor structuri prestabilite. Acest fapt este posibil datorită înțelegerii acuarelei nu ca o simplă și rapidă descriere a aparențelor realității, a narației și anecdoticului, ci ca o modalitate specifică a mediului de relevare a unor conținuturi și esențe ale realității prin viziuni de larg orizont conceptual, care depășesc ilustrarea aparențelor.

O tendință nouă se observă, de asemenea, în dimensionarea lucrărilor ; de la formatul blocului de schițe, pe care se executau de obicei notațiile, s-a ajuns cu timpul la dimensiuni mult mai mari, care ating deseori un metru (propensiunea este vizibilă la toate tehnicile care folosesc suportul de hîrtie și în special la gravură). Firește că datorită acestei supradimensionări, compoziția nu se mai poate executa « alla prima », ci este necesară schița pregătitoare, care se transpune ulterior.

În înțelegerea actuală, tehnica acuarelei « pure », cu regulile ei tradiționale, este considerată o limitare a mijloacelor de execuție. Exemplul strălucit al creației lui Paul Klee demonstrează posibilitățile largi ale tehnicii acuarelei de a-și îmbogăți mijloacele prin combinații – surprinzătoare în efecte – cu pastelul, creionul, creta albă ; de schimbare a suportului de hîrtie cu pînza, de folosire a colajului etc.⁸. Considerînd tehnica drept un mijloc de exprimare și nu un țel în sine, cu reguli absolute, acuareliștii contemporani demonstrează preocupări fertile pentru îmbogățirea și diversificarea recuzitei tehnice a acuarelei, ajungînd la mixturi cu uleiul, pastelul, tușurile colorate, guașa sau ceara. Înșiși pigmenții colorați solubili în apă se fabrică în formule chimice și cu substanțe noi, care le conferă valori tonale schimbate. Adoptarea colajului la acuarelă modifică de asemenea raporturile cromatice, contribuind alături de pigmenți la obținerea unor potențări coloristice care tind spre șoc – în contradicție fundamentală, deci, cu calitățile clasice ale acuarelei « pure », bazată pe frăgezimi și transparențe. Mutațiile survenite în tehnica acuarelei, menționate mai sus, se subordonează însă – ca elemente cu rol secundar – viziunii artistice a creatorului, care rămîne criteriul primordial în judecata de valoare.

În factură, acuarela păstrează raportul fundamental dintre linie-culoare, care determină fie primatul grafismului, fie cel al picturalului. Proporția acestor două elemente variază în raporturi infinit nuanțate, de la un artist la altul, de la o lucrare la alta, și orice absolutizare ar fi lipsită de temei. Totuși, în ansamblul ei, creația acuarelistică a unui artist poate releva tendința mai marcată spre construcția acuarelei pe « armătura » desenului liniar, față de tendința opusă, de reducere a rolului liniei uneori pînă la eliminarea ei și de realizare a imaginii exclusiv prin pata de culoare.

În rîndul acuarelelor care exemplifică prima tendință se înscriu, firește, lucrările realizate de graficieni, pentru care forma plastică primează ca importanță. De pildă, în creația Marianei Petrașcu este evidentă preocuparea pentru construcția acestei forme plastice, fapt care imprimă în factura acuarelelor sale amprenta grafismului. Aceeași marcată influență grafică se observă și la acuarelele brașoveanului Helfried Weiss, compuse într-o arhitecturare solidă a formelor și volumelor prin construcția desenului, la Sonia Barcianu-Petrașcu din textura liniilor de tuș (ex. din peisajele bulgărești sau din « ciclul pomilor »), la Lili Pancu (în peisajele montane de iarnă), în sfîrșit la artista clujeană Jutta Pallos, ale cărei preocupări

⁸ Will Grohmann, *Paul Klee*; Nello Ponente, *Klee*, Edit. Skira, 1960.

pentru gravură au influențat-o în acuarelă la acuzarea fermă a liniei și reducerea treptată a gamei cromatice pînă la cîteva tonuri. Pe suprafața hîrtiei, de obicei supradimensionate, acuarelista aplică culoarea liniilor fie cu pensula, fie – pentru a le îngroșa ductul – cu pipeta; pe alocuri, unde formele se repetă, artista aplică culoarea pe o placă de cauciuc, imprimînd-o ca în tehnica monotipului (de pildă, la zigzagurile liniilor de pe acoperișuri sau în compozițiile cu multe personaje la care se repetă contururile figurilor).

Unii acuareliști obțin construcția grafică nu numai prin mijloacele clasice – adică prin creion, tuș sau cărbune –, ci folosesc ceara albă sau creta uleioasă peste care culorile nu aderă la suportul hîrtiei, precum și creioanele acuarelabile, care în ultima vreme înlocuiesc pastilele obișnuite.

Prin însăși natura sa, acuarela rămîne – cu toate aceste multiple mutații de factură – o tehnică a picturii de șevalet și păstrează, ca esențiale, atributele picturale. Creațiile unor remarcabili acuareliști contemporani – în rîndul cărora se înscriu numele lui Catul Bogdan, Corneliu Baba și Henri Catargi, ale Ligiei Macovei, Iuliei Hălăucescu, Marianei Simtione-Ambrosi, Iosif Bene, Adrian Podoleanu, Friedrich Bömches, Octav Grigorescu, Diodor Dure, Ion Murariu, Dinu Vasiu, Virginia Baz-Baroiu și altor numeroase talente de autentică valoare – se disting prin calitățile lor predominant picturale, în esență prin culoare.

Gama largă de stiluri și viziuni artistice, a căror varietate conturează personalitatea școlii autohtone de acuarelă, oferă un vast domeniu de cercetare. Ca în oricare fenomen artistic actual care, în plină desfășurare, își forjează istoria contemporană, și în creația acuarelei se descifrează anumite tendințe ce vor oferi – în perspectiva timpului – argumentații istoricului de artă pentru încadrări metodologice în curente și mișcări artistice distincte.



Limbajul pictural și-a îmbogățit considerabil, în secolul nostru, repertoriul formulărilor sale sintactice și morfologice, dobîndind cîștiguri prețioase în efortul permanent de punere în acord a operei artistice cu gîndirea și sensibilitatea contemporaneității. În acuarela autohtonă din ultimul deceniu, tendințele de diversificare a viziunilor și modalităților de expresie au îmbogățit creația românească cu opere de certă semnificație și valoare plastică, a căror succintă prezentare în studiul de față jalonează – prin cîteva exemple reprezentative – drumurile actuale ale acestui mediu pictural specific.

În capitolul consacrat peisagisticii, am subliniat ca un caracter definitoriu al creației școlii moldovene de acuarelă realismul liric ce o particularizează. În aceeași măsură s-ar putea determina o tendință spre realismul decorativ în viziunea unor artiști actuali, marcată prin înclinația de a acorda, în construirea imaginii, preponderență elementelor formale și cromatice cu pronunțată decorativitate. Astfel, de pildă, urmărind în timp evoluția acuarelei timișoreanului Diodor Dure, se poate observa o evidentă preocupare a acestuia pentru stilizări și ritmări decorative. Aspirînd către compoziții pe suprafețe mărite ale suportului, Dure a ajuns în ultimii ani la structuri decorative bidimensionale, în care adîncimea perspectivală se reduce treptat, pînă la eliminare (de pildă, în naturile statice). Detaliile nesemnificative s-au redus de asemenea în scopul forțării sugestivității, iar cromatica se restrînge adesea la două-trei tonuri, pe care – prin rafinamente de tratare – le forțează să atingă sonorități maxime, « să sune ca un cristal bun », cum spune pictorul: lucrarea *Vara* este aproape monocromă, cu formele abia schițate într-un laviu ușor, transparent; în *Oraș medieval* sau *Actorul griurile lavate* pe suprafețe mari compun acorduri de suavă muzicalitate cu rozuri pale sau cu brunuri.

Interesul pentru descifrarea și interpretarea stilisticii artei populare, vizibil la mai mulți pictori acuareliști actuali, este ecoul tendinței mai largi a creației românești contemporane pentru cultivarea tradițiilor naționale. Notabilă însă, pentru etapa actuală a evoluției acestei tendințe, este preocuparea artiștilor pentru depășirea împrumutului facil din repertoriul de elemente formale, exterioare ale artei țărănești, în favoarea cercetării coordonatelor spirituale autentice care le-au generat de-a lungul timpurilor. Astfel, în măsură tot mai mare se observă o trecere de la ilustrativul etnografic care caracterizează viziunea unor lucrări mai

vechi (cu recuzita documentară de decor interior țărănesc, de vestimentație, țesături și ceramică – cum se întâlnea în acuarela lui Walter Widman sau Traian Bona) la interpretarea motivului artistic popular prin exprimarea lui esențializată. În lucrările acuarelitei timișorene Virginia Baz-Baroiu, de pildă, geometrizarile specifice artei țărănești apar în compoziții ca elemente ale naturii (de ex. la coroana copacului), iar motivul păsării stilizate, al rozetei sau al portalului sculptat revin în structura peisajelor ca un ecou al universului folcloric local.

Dorința de cercetare a specificului țărănesc în mediul spiritual ardelenesc a determinat-o pe artista clujeană Jutta Pallos să studieze epica secuiască, alegând un ciclu de balade pe care le-a ilustrat în acuarelă. Compuse din imagini de concentrată expresivitate, cu personaje în ipostaze semnificative, aceste balade sînt o cronică a vieții oamenilor de pe aceste meleaguri transilvănene și a raporturilor lor sociale (*Balada lui Budai Ilona*, a *Femeii Agnes*, *balada lui Kadar Kata*). Tinzînd spre concentrarea imaginilor în compoziții închise, compacte, circumscrise conflictului central, artista a eliminat adîncimea perspectivală, cît și elementele de sugerare a atmosferei (decor natural, surse de lumină, umbre). Factura predominant grafică a acuarelelor este accentuată prin reducerea substanțială a gamei cromatice și îngroșarea liniilor, în scopul obținerii contrastelor mai puternice cu albul hîrtiei.

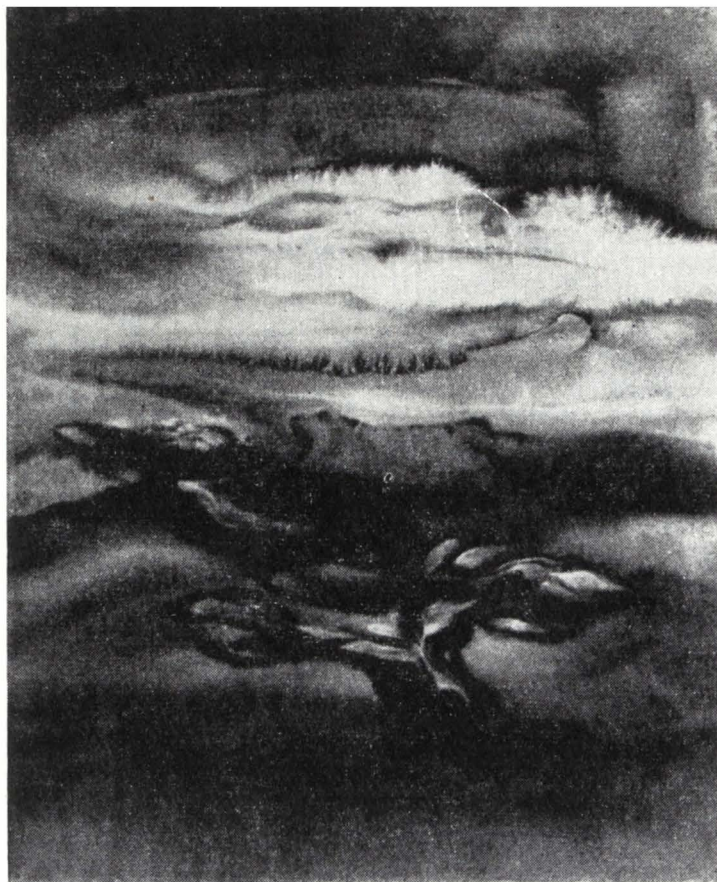
O preocupare similară pentru căutarea surselor spiritualității locului din tezaurul mitologiei populare se descifrează în creația recentă a Iuliei Hălăușescu. Ciclul său *Legende vechi și noi de pe valea Bistriței* înmănunchează cîteva dintre cele mai reprezentative narațiuni populare de pe meleagurile de la poalele Ceahlăului, împletind elemente ale realului cu fabulații izvorîte din faptele istoriei sau din credințe mistice (legenda Pietrei Teiului, legenda Panaghiei, sau cea a Ceahlăului – intitulată *Cogheonul lui Zamolxes și Dochia* – care evocă istoria legendară a formării poporului român). Tema acuarelei *Cultul morților* este izvorîtă dintr-un fapt autentic: în satele evacuate în vederea amenajării lacului de acumulare de la Bicaz, populația a dezgropat morții transmutîndu-i în cimitire noi. Această legătură spirituală puternică între trecut și prezent, cultivată din generație în generație, a sugerat artistei ideea unității timpului, a unității – pe plan filozofic – între viață și moarte.

În anii din urmă, îndeosebi, creația Iuliei Hălăușescu revelă valențe către un lirism încărcat de semnificații filozofice. Alături de interpretările sale figurative, pictorița a alcătuit, de pildă, un ciclu de evocări plastice ale poeziei lui Blaga, în care transpune prin metafore picturale sensurile profunde ale liricii acestuia: « La Blaga am ajuns mai întîi prin poezie, iar la poezie m-a condus pictura. Blaga e pictural pentru că e un om al pămîntului în cel mai cuprinzător înțeles, mai precis al pămîntului românesc. Poezia lui e sunet și culoare. Găsesc în ea imagini răscolitoare și un anume fior de ceva durut, acea tristețe metafizică pe care mi-o transmite de pildă și muzica lui Beethoven »⁹. *Fum căzut*, *Somn*, *Dați-mi un trup voi munților*, *Tristețe metafizică*, *Strigăt în pustie* sau ciclul *Dorul – Jalea – Uritul* (inspirat din *Trilogia extatică*) sînt lucrări de remarcabilă sensibilitate, în care sugestia realului concret se îndepărtează prin ecrane metaforice, dezvăluind un univers de simboluri evocatoare, de trăiri sufletești profunde – corespondențe spirituale ale poeziei blagiene cu pictura. Capacitatea sugestivă a acuarelei este pe deplin pusă în valoare de această viziune în care formele realității concrete dispar, solicitînd din partea contemplatorului disponibilități pentru înțelegerea unor valori spirituale superioare.

Spre un lirism asemănător, de esență suprarealistă, se îndreaptă și acuarelista timișoreană Virginia Baz-Baroiu în ciclul compozițiilor sale imaginare, cu personaje legendare în decoruri fantastice. Urmărind să « scoată miezul emoțional » din motivele alese, artista a ajuns în peisagistica sa la viziuni care pierd contingențele cu reprezentarea realității; în peisajele sale apar structuri imaginare de forme tectonice răscolite, sub ceruri cu nori învîrtejiți în mari volute, spre care înaintează șirurile unor siluete de făpturi ireale.

Necesitatea spirituală a artistului contemporan de cunoaștere aprofundată a sensurilor lăuntrice ale universului uman mai presus decît de reprezentare a fațetelor exterioare ale

⁹ Al. Arbore, *Convorbirile « Cronicii » cu Iulia Hălăușescu*, în *Cronica*, 1970, mai 16.



Virginia Baz-Baroiu, *Liniște*.

acestui, tendința spre analiza semnificațiilor profunde, filozofice ale esențelor realității se resimt cu pregnanță în limbajul metaforic al unuia dintre cei mai valoroși reprezentanți ai artei noastre actuale, Octav Grigorescu. Cu toate că în preocupările acestuia acuarela ocupă un loc relativ restrâns față de alte tehnici picturale — și mai cu seamă grafice — prin care își formulează expresia, originalitatea viziunii sale îl înscrie în rîndul celor mai importanți interpreți ai genului. În structura imaginilor sale, țesătură fragilă de linii fine în arabescuri continue, se încheagă forme în perpetue metamorfoze și osmoze între semnele construind reprezentări ale realului și semnele abstracte.

Figura umană, la care artistul revine cu insistență, printr-un apel necesar la legătura cu realitatea, este concepută la granița dintre reprezentare și forma plastică în sine — ajungînd pînă la reducerea la semn —, uneori cu aparența clară a desenului, alteori contopită între liniile celorlalte forme. « Discursul » plastic al imaginilor sale are, sub țesătura ornamentelor aparent neorganizate, o riguroasă construcție interioară, deși nu urmărește o logică a narării. În acest sens, sînt semnificative confesiunile artistului: « Căutînd mijloace de expresie pornesc de la ideea că lucrarea de artă este o realitate valabilă prin sine și nu suportul unei ficțiuni. Încerc să mă eliberez de tendința de a da lucrării de plastică sensul unui intermediu, al unui tălmăci. Nu cred că ea poate avea sens ca oglindă a unei alte realități, decît a sa însăși. Pentru mine, însă, realitatea ei constă în modul cum reflectez eu lumea. Dacă desenez sau pictez o floare, nu pictez floarea din fața mea, nici imaginea ei, ci floarea din tablou. E inutil să discut dacă această floare este reală. Materia cu care lucrez — hîrtie sau pînă — îmi dictează cu exactitate ce trebuie să fac. Efortul meu este să o ascult. Altfel, orice formă, culoare, volum rămîn inerte și lipsite de logică, deși ajung să imite diverse realități. Mi se pare că acest proces de cunoaștere a materiei cu care lucrez este principala sursă a expresiei plastice » ¹⁰.

¹⁰ Prin ateliere. Pictura comunică adevărurile ei (un interviu cu Octav Grigorescu), în *Contemporanul*, 1967, mai 5.

În general artistul nu concepe să adopte în creația sa nici o tehnică în litera ei, socotind că nu-i oferă în suficientă măsură ceea ce dorește. Astfel în acuarelă — mediu pictural care îl atrage datorită fluidității obținute de culoare prin intermediul solventului apei, solvent « foarte curat » care o desface în transparențe incomparabile cu cele ale uleiului, — Octav Grigorescu nu adoptă procedeele clasice ale tehnicii: uneori amestecă pastelul, cărbunele, tușurile sau creioanele; alteleori aplică culoarea de tempera pe care — prin spălări succesive — o aduce la aspectul de acuarelă. Pentru obținerea efectelor de epidermă ale suportului, rade de obicei suprafața hîrtiei pentru ca pigmentul să pătrundă în fibră, să facă corp comun cu ea. Alburile sînt astfel « scoase », deci obținute și nu conservate, ca în acuarela pură, tradițională. În genere, artistul leagă procedeele picturii sale pe hîrtie (cu acuarela sau cu tușurile) de tradițiile stampelor orientale, indiene sau persane, tinzînd spre evocarea acestora și prin alegerea unor suprafețe de mici dimensiuni, uneori miniaturale.

Imaginile sînt structurate deopotrivă pe desen, cît și pe petele de culoare, care au rolul să creeze atmosfera și să accentueze muzicalitatea compoziției; fluiditățile tind însă să estompeze cît mai mult liniile, iar prin frecări succesive și spălări ale suportului, culoarea așternută pe suprafața hîrtiei ajunge să se destrame, pătrunzînd în adîncimea fibrelor. Astfel, picturile lui Octav Grigorescu, deși folosesc culorile de apă, se îndepărtează în factură de tehnica acuarelei clasice, căutînd modalități insolite de exprimare.

Fără să pornească de la formule prestabilite, artistul caută pe măsură ce înaintează în lucru închegarea unei structuri expresive prin obținerea de efecte noi, imprevizibile, pe care i le sugerează deopotrivă fecunda sa imaginație, cît și continua explorare a resurselor materiei. Referindu-se la calitatea remarcabilă a invenției creatoare a lui Octav Grigorescu, criticul italian Luigi Lambertini remarcă faptul că fantezia acestuia « se afundă în meandrele cele mai profunde ale psihicului. Visul și analiza sînt transcrise pe hîrtie < . . . > cu o imediatitate ce are ceva fantastic. Penița înmuiată în tuș redă sentimente, cu o exactitate ce nu învederează vreo nesiguranță, imagini care nu sînt lipsite de o ironie răutăcioasă și de o pătrundere senzuală. Totul deci ar putea să te conducă la circumscrierea discursului sub eticheta unei suprarealități expresioniste, dacă nu ar înregistra, din contra, o plastică evocare cromatică, în timp ce culoarea devine atmosferă. Pe scurt, artistul ajunge în aceste opere < expuse la Bienala de la Veneția din 1968 — n.n. > la o autentică evocare de prezențe onirice, reținute cu greu pentru a nu tulbura echilibrul, un mod de a fi care în fond este percepție și fabulație a ceea ce se întrevede dincolo de realitate » ¹¹. În esență, creația lui Octav Grigorescu exprimă un raport continuu între figurativul izvorît din sursele realității și ecourile unui univers imaginar, supranatural, introducînd — așa cum remarcă într-un studiu analitic prof. Ion Frunzetti — « morfologia realului în sintaxe fantastice » ¹².

O ultimă tendință la care ne referim în succinta noastră prezentare a creației autohtone contemporane în acuarelă este cea abstractizantă, vizibilă în lucrările din ultimul deceniu ale unor valoroși pictori-acuareliști. Înțelegînd noțiunea în sensul de « abstragere » a elementelor esențiale ale realității exterioare, de sublimare a formelor concrete pînă la semnul aluziv — și nu de rupere totală a legăturii cu realul —, această tendință are o largă cuprindere în arta secolului nostru, corespunzînd unei necesități generale spre sinteză.

Depășind modalitatea de exprimare realistă în limbajul pictural prin copierea aparențelor realității — modalitate eronată de înțelegere a conceptului de realism într-o anumită perioadă a artei noastre din ultimul sfert de veac și care a îmbrăcat, în fapt, formula naturalismului —, artiștii contemporani folosesc o gamă vastă de mijloace de limbaj, cu infinite nuanțe și trepte de interpretare a repertoriului de forme oferite de realitatea înconjurătoare. La unii artiști, experimentele de limbaj se păstrează în cadrele unei viziuni în esență tradiționale. Astfel ieșeanul C. Radinschi, de pildă, preocupat de explorarea posibilităților inepuizabile ale acuarelei de stimulare a sugestivității, a realizat în ultima vreme un ciclu de lucrări informale în a căror factură jocurile neprevăzute de forme sînt generate de procedeul său

¹¹ Luigi Lambertini, *A XXXIV-a Bienală de la Veneția*, în *Arta*, 1968, nr. 8, p. 22.

¹² Artiști români la cea de-a XXXIV-a Bienală de la Veneția. Ion Frunzetti, *Trei poeți, trei modalități plastice*, în *Contemporanul*, 1968, iunie 14.

tehnici original (la care ne-am referit într-un capitol precedent), compunând imagini la granițele realului cu abstractul (*Poem, Manuscris, Simetrie, Geneză, Mișcare* ș.a.).

Acuarelistul brașovean Dinu Vasiu — un temperament liric prin excelență, înclinat spre o evocare poetică a naturii — a ajuns la esențializări abstractizante pe o altă cale, și anume printr-un continuu și evolutiv proces de selecționare a formelor cu valoare definitorie în reprezentare. Fără prejudecata de a se considera un pictor realist sau un abstracționist, Dinu Vasiu și-a formulat un stil propriu, original, prin care a trecut de la notația de impresie la *construirea din impresii*, în structuri reduse la esențe (adesea asemănătoare formelor geometrice: cerc, dreptunghi sau pătrat). Compozițiile sale nu sînt totuși scheme abstracte de forme colorate, detașate de concret, ci întotdeauna se subordonează unei intenții evocatoare, deci rămîn legate de realitate.

Formele, obținute uneori prin culori compacte, alteori prin valorații, sînt articulate în structuri cu ajutorul negrului, care le asigură o solidă osatură, fie prin cloasonări marcate, fie prin linii mai fine. Culorile alese au tonuri vii, strălucitoare, și deși acoperă suprafața hîrtiei în pete mari, adesea compacte, păstrează totuși calitățile de transparență, întrucît pictorul nu suprapune tonurile, ci pregătește nuanța pe paletă.

Jocului fluidităților de culoare ale lichidului în mișcare Dinu Vasiu îi preferă starea de repaos a lichidului, cînd acesta ia forma vasului; petele mari de culoare sugerează astfel formele unor vase pline, juxtapuse în structuri geometrice care dau ritmări compoziționale (*Peisaj industrial, Semințe, Țărancă spălînd rufe*). Adîncimea perspectivală este sugerată mai mult prin culoare decît prin proporții în spațiu (peisajele *Seară, În defileu*), iar uneori dispăre, în compunerile bidimensionale cu pronunțat caracter decorativ (*Flori în plin air, Frunze și fructe, Luna și orașul*). Excelență în compunerea naturilor statice (*Scoică și flori, Natură statică cu vază*), formula stilistică a pictorului se pretează mai puțin, după părerea noastră, la genul portretului sau la compozițiile cu tematică ocazională, întrucît figura umană nu reprezintă individualități cu tipologii anume, ci are numai un rol aluziv în structura de forme a compoziției (*În vizită, Distribuirea manifestelor*).

Acuarela lui Dinu Vasiu trăiește de fapt numai prin culoare: « Încerc să reconstruiesc pictural natura, ordonînd în alt fel efectele sale coloristice », mărturisește artistul¹³. Sensibilitatea sa remarcabilă pentru elementul cromatic slujește pe deplin virtuților mediului acuarelistic, potențînd echivalențele poetice ale acestuia prin evocări esențializate și cu profunde rezonanțe lirice.

O structură temperamentală diferită o caracterizează pe artista bucureșteană Marianne Simtion-Ambrosi, a cărei creație vădește « vocația decantării raționale a universului de impresii și fapte. . . »; « substanța intimă <a lucrărilor sale>, bogată și expresivă, apare neașteptat de stăpînită de un fior de luciditate, ceea ce face ca actul de revelație a unei esențe de viață — act propriu oricărei opere autentice de artă — să fie dozat cu o pricepere plină de subtilități și cu o îndemînare de a construi aproape savantă »¹⁴. Pictorița a ajuns la exprimarea în limbajul formelor abstracte printr-un firesc proces de reducții succesive ale datelor realității concrete pînă la esențial, căutînd să reveleze în compozițiile sale structurile interioare și dinamismul lor lăuntric. În evoluția compozițiilor sale de forme abstracte se distinge o etapă inițială, cu predominanța elementului cromatic în construcție, și o fază mai recentă în care începe să apară linia — în combinație cu pata de culoare.

Marianne Simtion-Ambrosi a avut adevărata revelație a virtuților acuarelei în momentul în care a început să experimenteze folosirea culorilor din tub, aplicate prin pensulații largi pe suporturi mari, supradimensionate (procedeu pe care i l-a făcut cunoscut pictorul Lothar Schall din Stuttgart). Pe suprafețele mari ale compoziției cerîndu-se calități cu totul aparte în stăpînirea tehnicii, noua factură a necesitat din partea artistei elaborarea schiței pregătitoare și transpunerea ulterioară în lucrarea definitivă.

În concepția de creație a pictoriței s-a resimțit totodată necesitatea unor importante mutații, « . . un nou fel de a observa, care să nu se mai oprească doar la suprafața lucrurilor

¹³ În atelierul lui Dinu Vasiu, în *Astra*, 1968, noiembrie.

¹⁴ Marianne Simtion-Ambrosi, București, august 1967
<Catalog>. Prefață de Titus Mocanu.



Mariana Petrașcu, *Joc păduresc*.



Marianne Simtion-Ambrosi, *Tomnatec*.

și ființelor, care să nu se mai mulțumească cu analogia plată, care, dimpotrivă, să pornească de la o nouă instrumentare a realului, apelînd astfel la o nouă filozofie»¹⁵, ce a condus-o la viziunea abstractizantă.

Remarcînd faptul de importanță majoră că în creația acuarelisei — pe care memorabila expoziție personală din 1967, de la Dalles, a adus-o în atenția generală — realitatea, natura rămîn totuși recognoscibile, criticul Eugen Schileru sublinia puternica vitalizare a paletelor pictorice, cît și modalitatea sa proprie de raportare a suprafețelor cromatice. În procedeul compozițional al acuarelelor, elementele componente ale imaginii, construcții din mari ecrane de culoare-lumină, tind prin asamblare să sugereze pe de o parte spațiul, pe de alta consistența volumetrică a formelor. La rîndul său, dimensiunea spațială este evocată în unele compoziții (de ex. *Orașul, Podul*) prin perspectiva plurioculară, adică printr-un montaj de perspectivă frontală și « à vol d'oiseau ».

Acuarela Mariannei Simtion-Ambrosi este prin excelență picturală, dovedind însușiri remarcabile în stăpînirea expresiei plastice, calități pe care comentatorii expozițiilor sale din străinătate le-au elogiat în repetate rînduri. Referirile acestora la acuarela lui Emil Nolde sau Maurice Estève, la Rothko, Schmidt-Rottluff sau Ernst Wilhelm Nay stabilesc analogii de viziune sau factură care înscriu creația pictorice la un elevat nivel de raportare cu valori artistice europene.

Nume care s-a impus doar cu puțini ani în urmă în acuarela noastră contemporană, M. Simtion-Ambrosi se distinge printr-un talent viguros și o personalitate creatoare de o pregnantă originalitate. Opera sa este sinteza unei viziuni proprii, solid construită cu ajutorul unei temeinice culturi plastice și unei profunde înțelegeri a semnificațiilor spirituale ale artei moderne.

★

În evoluția acuarelei românești, tendințele noi care și-au afirmat prezența în creația ultimului deceniu au îmbogățit paleta viziunilor artistice cu valoroase contribuții originale, pe care succinta prezentare din studiul de față a încercat să le reliefeze.

Conturate uneori în opere împlinite și definitorii, alteori marcînd doar începuturi de drum, aceste tendințe reprezintă eforturile creatorilor contemporani de a pune în valoare contribuțiile autohtone la evoluția unor curente artistice de importanță majoră în pictura europeană a secolului nostru. Deschizînd perspective noi și lărgind orizonturile artei noastre actuale, aceste contribuții izvorăsc din necesitatea firească a unor permanente și dialectice înnoiri — impulsionate de ritmul impetuos al epocii pe care o trăim —, într-un proces continuu de punere în consonanță a creației autohtone cu cerințele spirituale ale omului contemporan și cu evoluția gîndirii sale artistice.

L'ÉVOLUTION DE L'AQUARELLE ROUMAINE AU COURS DU DERNIER QUART DE SIÈCLE

RÉSUMÉ

Cette étude de l'aquarelle roumaine contemporaine présente l'évolution au cours du dernier quart de siècle d'une technique ayant une longue tradition dans la peinture de chevalet de l'école roumaine et consigne quelques tendances novatrices aussi bien dans sa substance que dans le langage des formes.

L'histoire de ce milieu pictural spécifique, les couleurs d'eau, reflète le chemin parcouru par la peinture moderne roumaine depuis le XIX^e siècle, époque des premières productions à l'aquarelle, dues aux peintres-voyageurs français qui visitent notre pays cependant que de jeunes artistes transylvains sont en train de parfaire leur formation dans l'ambiance de l'académisme viennois.

¹⁵ Plecînd de la o expoziție de acuarele. Eugen Schileru, Marianne Simtion-Ambrosi, în *Contemporanul*, 1967, august

25 (text reproduș în vol. *Scrisoarea de dragoste*, București, 1971).

Les valeurs supérieures de la conception ou de l'interprétation atteintes dans les créations d'un Carol Popp de Szathmáry, N. Grigorescu, Șt. Luchian, Th. Pallady, G. Petrașcu, N. Dărăscu, Mattis-Teutsch ou M. W. Arnold ont consolidé au cours du temps les traditions de l'aquarelle dans le cadre de l'école roumaine de peinture, tout en marquant les contacts significatifs avec les principaux courants qui ont influencé la vision plastique du dernier siècle.

En conservant dans sa structure des repères chronologiques, l'étude présente plusieurs genres picturaux abordés par les aquarellistes roumains contemporains et essaie de déchiffrer les mutations survenues en cours d'évolution. Ainsi, par exemple, dans le paysage à l'aquarelle apparaît une branche nouvelle — celle du paysage industriel — essentiellement caractéristique de l'époque actuelle, tandis que dans le portrait se dessine une tendance à représenter des figures qui dépassent l'intérêt limité d'une individualité quelconque pour acquérir une valeur par leur signification sociale, le portrait ayant en peinture le rôle de fixer les catégories.

D'importantes modifications, dues à une nouvelle modalité de concevoir l'aquarelle et de renforcer sa capacité d'expression se sont également fait remarquer dans la technique traditionnelle d'exécution, la notation spontanée en présence du motif dans la nature faisant place à l'élaboration dans l'atelier, avec des rappels successifs qui ne permettent plus le libre jeu de l'imprévisible dans la tache de couleur mais le dirigent en le soumettant à des structures préétablies. Partant des modestes dimensions de l'esquisse aux notations rapides, instinctives, l'aquarelle contemporaine a atteint les dimensions du tableau, avec ses caractéristiques intrinsèques d'œuvre finie.

En s'arrêtant sur la création de quelques interprètes de prestige appartenant à ce milieu pictural spécifique, l'auteur de l'étude relève certaines modalités significatives et caractéristiques du langage propre de l'aquarelle de représenter l'essence de la réalité environnante dans des visions d'un vaste horizon conceptuel dont la variété et l'originalité font ressortir la personnalité de l'école roumaine d'aquarelle, ses succès dans l'effort créateur d'être en consonnance avec la pensée et la sensibilité artistique contemporaines.

REFLECȚII ASUPRA REALULUI ȘI ASUPRA LIMBAJULUI PLASTIC ÎN DESENUL LUI OCTAV GRIGORESCU

IOANA VLASIU

A

arta lui Octav Grigorescu apare — mereu mai convingător pentru cei care o urmăresc — ca o cercetare, întreprinsă cu luciditate și fervoare în același timp, al cărei obiectiv este cunoașterea de sine și a realității, a relației sale, ca om și artist, cu lumea. Constanța și sentimentul responsabilității sînt coordonatele acestui demers care înseamnă voință de a analiza și de a se analiza, de a săvîrși adevărate disecții, revelatorii în egală măsură pentru obiectul și procesul cunoașterii.

Există la Octav Grigorescu, înainte de toate, o mare încredere în virtuțile desenului, în capacitatea acestuia de înregistrare a vibrațiilor de profunzime ale psihicului uman, a nuanțelor insesizabile ale fluctuației memoriei, a labilității stărilor psihice. Dacă pentru Valery desenul lui Degas era o « manieră mimică de a vedea », expresia unei « sensibilități mimice »¹, parafrazîndu-l, am putea spune că desenul lui Octav Grigorescu este maniera mimică de a « vedea » psihicul. Nu gesturi și atitudini ale corpului omenesc sau jocuri ale fizionomiei stau în centrul atenției lui, ci fațetele, mereu altele, ale desfășurării invizibile a vieții psihice. « Încerc să redau dispoziții, mișcări ale spiritului uman »², spune Octav Grigorescu într-unul din interviurile sale. Eliberarea lumii, atît de puțin accesibile, a vieții lăuntrice a fost considerată nu o dată un privilegiu al desenului; despre sensibilitatea de seismograf a trăsăturii, a ductului au vorbit adeseori artiști sau teoreticieni preocupați de problemele expresivității desenului. Ingres, de pildă, spunea că Raphael și Michelangelo « au imprimat desenului lor nervul și furia »³. Astăzi Henry Moore, gîndind ca sculptor, remarcă, pe de altă parte, valoarea de « metodă de studiu și observație » a desenului, înțelegîndu-l mai ales în calitatea sa de auxiliar al sculpturii.

Din perspectiva analitică a criticului de artă desenul este, pentru un René Huyghe, cel mai lizibil dintre actele creatoare care i se oferă artistului, este primul la care recurge pentru a schița *forma viitoare*. « Sistemul nervos și muscular al artistului se înscrie cel mai direct și mai spontan în desen », « el este un gest chiar cînd se vrea un gînd. Și acest gest este solidar — deci le exprimă — cu organismul, temperamentul, psihologia, a căror extremitate activă devine »⁴, spune el. Potrivit celor mai multe păreri, desenul este prețuit înainte de toate pentru posibilitatea de fixare rapidă și fidelă totodată a impresiilor pe care o oferă, pentru calitatea sa de a păstra nealterată prospețimea lor, de a restitui acuitatea percepției.

Fiindu-i recunoscute aceste însușiri, desenul este văzut totuși, cel mai adesea, într-un raport de dependență față de pictură și sculptură și mai puțin în calitatea sa de act creator autonom și autarhic. Ideea menționată mai sus, de schiță — în sensul de stadiu premergător,

¹ Paul Valéry, *Degas. Dans. Desen*, București, 1968, p. 54—55.

² Octav Grigorescu, *O pictură figurativă care se întoarce spre ordinea clasică*, în *Informația*, 1973, nr. 6272, nov. 1.

³ Jacques Charpier, Pierre Seghers, *L'Art de la peinture*, Paris, 1957, p. 341.

⁴ René Huyghe, *L'Art et l'âme*, Paris, 1960, p. 23.



Fig. 1. — Curte de țară, tuș pe hîrtie.

de schelet ideatic sau constructiv — care ulterior urmează să fie dezvoltată, precizată și definitivată, adică supusă unui proces de îmbunătățire, de înlăturare a imperfecțiunilor, este însă cu totul străină tipului de activitate creatoare propriu lui Octav Grigorescu. Și aceasta pentru că arta lui este în primul rînd căutare și mărturisire de sine, demers care ar fi contrazis, în însăși substanța sa, de orice formă de disimulare, contrafacere sau artificiu. De aceea Octav Grigorescu nu este un partizan al desenului de notație sumară, care cultivă concizia, expresia lapidară, maxima concentrare a puterii sugestive. Ne referim, dealtfel, la acest mod de a înțelege desenul numai ca la o foarte răspîndită alternativă posibilă și nu ca la un termen de comparație inferior. Desenul său este, dimpotrivă, prolix (în sensul originar, nu în cel peiorativ primit mai târziu) tumultuos, contorsionat cu desfășurări imprevizibile, asemeni realității pe care o urmărește. Astfel încît accepția de « metodă de studiu și observație » dată desenului își îmbogățește și nuanțează sensul în cazul lui Octav Grigorescu. Conștient de ceea ce poate întreprinde prin intermediul desenului, acesta forțează și definitivează ieșirea desenului din condiția sa de accesoriu, de auxiliar, ridicîndu-l, prin funcția pe care i-o atribuie la rangul de act creator complet. Mai mult, desenul ar avea chiar un ascendent asupra picturii, deoarece, dezbărat de concretețea și senzualitatea materiei colorate, al cărei control pune artistului o serie de obstacole și probleme, îngăduie spiritului o mai mare libertate de mișcare.

Cu atenția mereu încordată Octav Grigorescu primește apelurile lumii reale în complexitatea ei. El nu ignoră, cum ar putea crede un privitor grăbit, realitatea concretă, palpabilă, a



Fig. 2. — Paznicul și câinele: Mică povestire, tuș pe hîrtie.

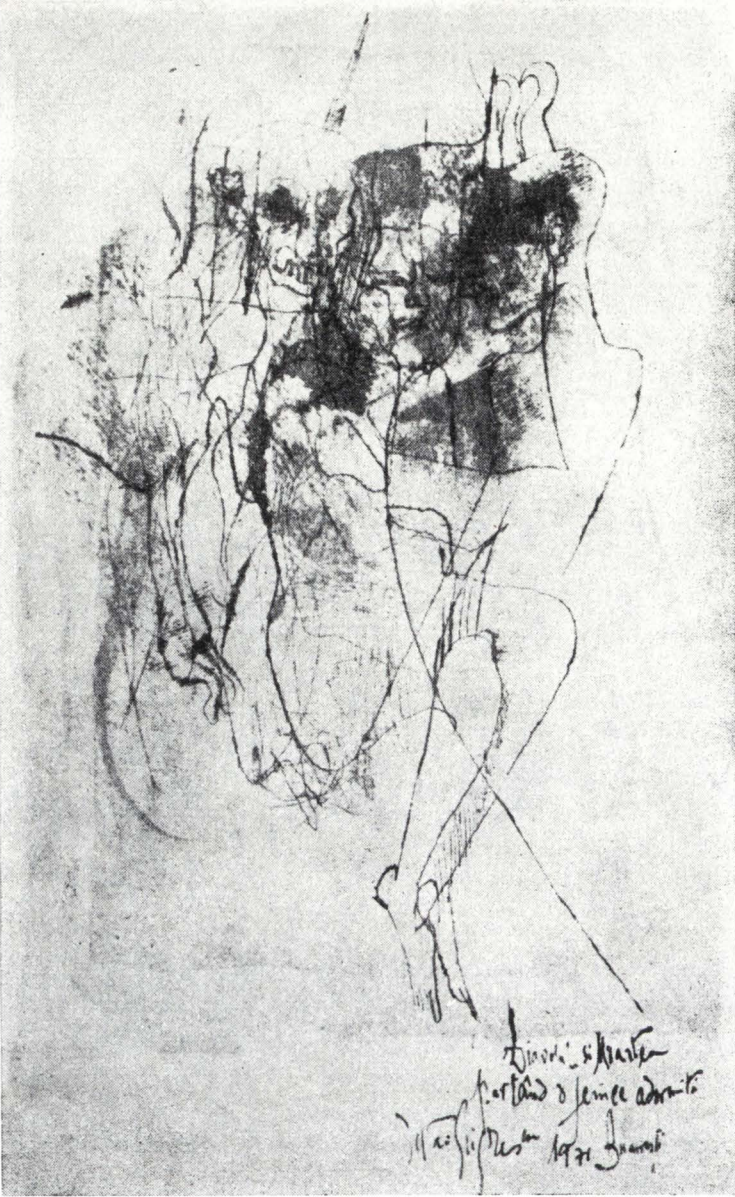
cărei existență îi apare într-atît de miraculoasă și de plină de taină, încît calificativul de fantastic nu i se pare a fi nelalocul său. « Natura, realitatea în sensul cel mai larg, sînt profund fantastice, fără a fi iraționale sau mistice. La acest caracter al realității contribuie misterul inerent al acțiunii de cunoaștere și funcția estetică a ei. Se poate spune că singurul, adevăratul fantastic este al realității, al naturii »⁵, declară Octav Grigorescu.

Totuși, chiar împărtășind astfel de păreri, Octav Grigorescu nu este interesat de aducerea spectacolului realității, ca atare, în planul artei, fie el și investit cu atributul fantasticalui. Este ceea ce îl separă foarte net, de pildă, de acei artiști aparținînd celei mai tinere generații afirmate în arta românească, pentru care, cel puțin teoretic, citarea plastică a faptelor de realitate, cu valoarea lor documentară indeniabilă, pare suficientă. Dar « fiecare ochire a modelului, fiecare linie trasată de ochi devine elementul instantaneu al unei amintiri. O amintire de la care mîna împrumută legea ei de mișcare »⁶, spune Paul Valéry, și Octav Grigorescu ar subscrie, credem, în ceea ce îl privește, cuvintelor acestuia. Amintirea presupune aducerea faptului brut de realitate la temperatura universului nostru interior, prelucrarea și absorbția lui pînă ce acesta este scos din starea de inerție a semnificației și devine purtător al amprente de neconfundat a unei individualități. Este drept că în lucrările tinerilor artiști despre care aminteam, pentru a aduce încărcătura necesară de semnificații faptului real neutru, intervine comentariul ironic, de pildă, dar nu odată acesta este atît de palid, atît de vag și ambiguu, încît în cele din urmă ceea ce rămîne este doar o foarte fidelă și conștiincioasă « copie a realului », cu totul deconcertantă din perspectiva descifrării unor intenții sau motivații de profunzime, care să justifice efortul aducerii ei în fața noastră, cu mijloacele proprii artelor plastice.

⁵ Octav Grigorescu, *Însemnări*, în *Arta*, 1968, nr. 1, p. 24–26.

⁶ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 37.

Fig. 3. — Diavolul și Moartea ținând o femeie, tuș pe hîrtie.



În aceeași ordine de idei ne referim din nou la Valéry, care vorbește despre « marile noastre șanse de eroare »⁷; *eroare* în raport cu exactitatea percepției și *șanse* de eroare pentru că în capacitatea de a greși față de model stă posibilitatea artistului de a se exprima. « Erorile » pe care le întâlnim în arta lui Octav Grigorescu își au originea în credința că, dincolo de epiderma lucrurilor, există un sens, un răspuns, o justificare poate. « La peinture pour moi est un médium à travers lequel j'apprends à voir, à regarder et à mieux comprendre les termes de l'énigme du monde », spune Octav Grigorescu⁸. El nu se apropie de « model » știind totul despre acesta și dorind să-l reproducă doar, potrivit unor canoane estetice la care a aderat; Octav Grigorescu aproximează lumea, se apropie de ea cu neliniște și curiozitate, se angajează de fapt într-o luptă pe un teritoriu străin și necunoscut pe care și-l apropiază pas cu pas, cu prețul unor considerabile eforturi.

Acest fel de a se situa în fața vieții și a artei explică de ce desenul său este metamorfoză continuă și imprevizibilă nu doar a formei, ci a semnificației înseși, care sub ochii noștri se

⁷ Ibidem, p. 81.

⁸ Octav Grigorescu, *Prefața* la Catalogul expoziției din 3–17 noiembrie 1970, Veneția, Galeria Forni.

Fig. 4. — Omul căzut, tuș pe hîrtie.



nuanțează, se destramă, trece prin zone de obscuritate și mister, pentru a se oferi, uneori cu neașteptată, dar poate înșelătoare, limpezime, asemeni unui vechi manuscris, care ți se dezvăluie treptat, fragmentar, apărînd o dată simplu, altă dată derutant sau de neînțeles, stimulînd neîncetat la descifrarea tainei. Am aminti, pentru evidentele similitudini, unele reflecții ale lui Proust asupra capacității noastre de a cunoaște și asupra felului în care se desfășoară procesul cunoașterii: « Astfel numai după ce am descoperit, și nu fără dibuieli, erorile de optică de la început, am putea ajunge la cunoașterea exactă a unei ființe, dacă această cunoaștere ar fi posibilă. Dar ea nu este; căci în timp ce viziunea pe care o avem asupra ei se rectifică, ea însăși, care nu este un obiectiv inert, se schimbă, noi credem că o prindem, ea se deplasează și, în sfîrșit, atunci cînd credem că o vedem mai clar, nu este vorba decît de imaginile vechi pe care le-am prins, pe care am reușit să le limpezim, dar care nu o mai reprezintă »⁹.

★

Dacă stadiul în care se afla grafica românească acum aproape două decenii făcea posibil ca desenul lui Kazar, de pildă, să poată fi definit¹⁰ prin utilizarea procedeului prezentării simultane a imaginilor desprinse din desfășurări narative deosebite, care atunci putea constitui în sine o notă distinctivă în peisajul graficii românești, astăzi, redus de cele mai multe

⁹ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, 1919, p. 157.

¹⁰ *Le arti figurative nella Repubblica Popolare Romena*,

XXIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1958, Prefața catalogului.

ori la o simplă formulă compozițională, folosită pe scară largă nu doar în grafică, ci și în pictură, este departe de a mai putea oferi, prin simpla lui folosire, un caracter de originalitate. Apariția simultană a unor imagini disparate este proprie și viziunii lui Octav Grigorescu, însă felul în care el își apropiază această « tehnică » merită o atenție specială. În cazul lui trebuie precizat de la început că noțiunea de « procedeu » sau « tehnică » este neadecvată, pentru că nu scheme mai mult sau mai puțin uzate, repuse în funcție abil și virtuozitate



Fig. 5. — Negură, tuș și acuarelă pe hîrtie.

pentru a le înnobila cu aura noutății și originalității, întâlnim în desenul lui Octav Grigorescu. Mijloacele de expresie sînt atît de solidare, atît de organic incorporate unei anume sensibilități și gîndiri, încît operația de desprindere și analizare a lor — altfel posibilă și necesară — pare în cazul lui o impietate, o violentare a unui organism desăvîrșit constituit. Din această perspectivă prezența concomitentă a imaginilor, orice fel de ordine — temporală, spațială, logică — a înlănțuirii lor fiind abolită, nașterea lor din neîncetate suprapuneri, reveniri, retrageri, metamorfozări trebuie citită nu ca metaforă, simbol sau « transpunere » de orice

alt fel, ci ca o foarte directă și exactă expresie, în planul artei, a felului gândirii însăși de a înainta, a « misterului inerent al acțiunii de cunoaștere », pentru a-l cita din nou pe Octav Grigorescu. Lipsa de ostentație a expresiei este firească în acest context. Interesat de cunoașterea de sine și prin sine, a « enigmei lumii », absorbit de căutări pasionante și acaparatoare, adâncit în obsesii, Octav Grigorescu nu se sfiște să le arate, dar nici nu atrage atenția, orgolios și suficient, asupra gravității lor.



Fig. 6. — Desen.

Atitudinea artistului față de operă, așa cum apare în cazul lui Octav Grigorescu, este în multe privințe similară celei exprimate, pentru prima oară cu maximă claritate, în arta modernă prin Paul Klee, în a cărei descendență spirituală artistul român se situează cu certitudine. Disocierea dintre *formă* — entitate stabilă, constituită, încheiată — și *formare* — proces al apariției, al creșterii ei — și circumscrierea zonei de interes a artistului în jurul

ultimei sînt afirmate și susținute de-a lungul scrierilor lui Paul Klee cu o autoritate și putere de convingere care explică și justifică ecoul extraordinar al acestei atitudini în întreaga artă a secolului al XX-lea, « Formarea determină forma și, în consecință, primează » ¹¹, spune el. Apoi urmează precizările, argumentele: « Înainte de toate fenomenul *formării*, al formării în dubla sa relație cu declanșarea inițială și cu condițiile de viață, al formării ca desfășurare de la impulsul misterios către adecvarea la scopul vizat » ¹².

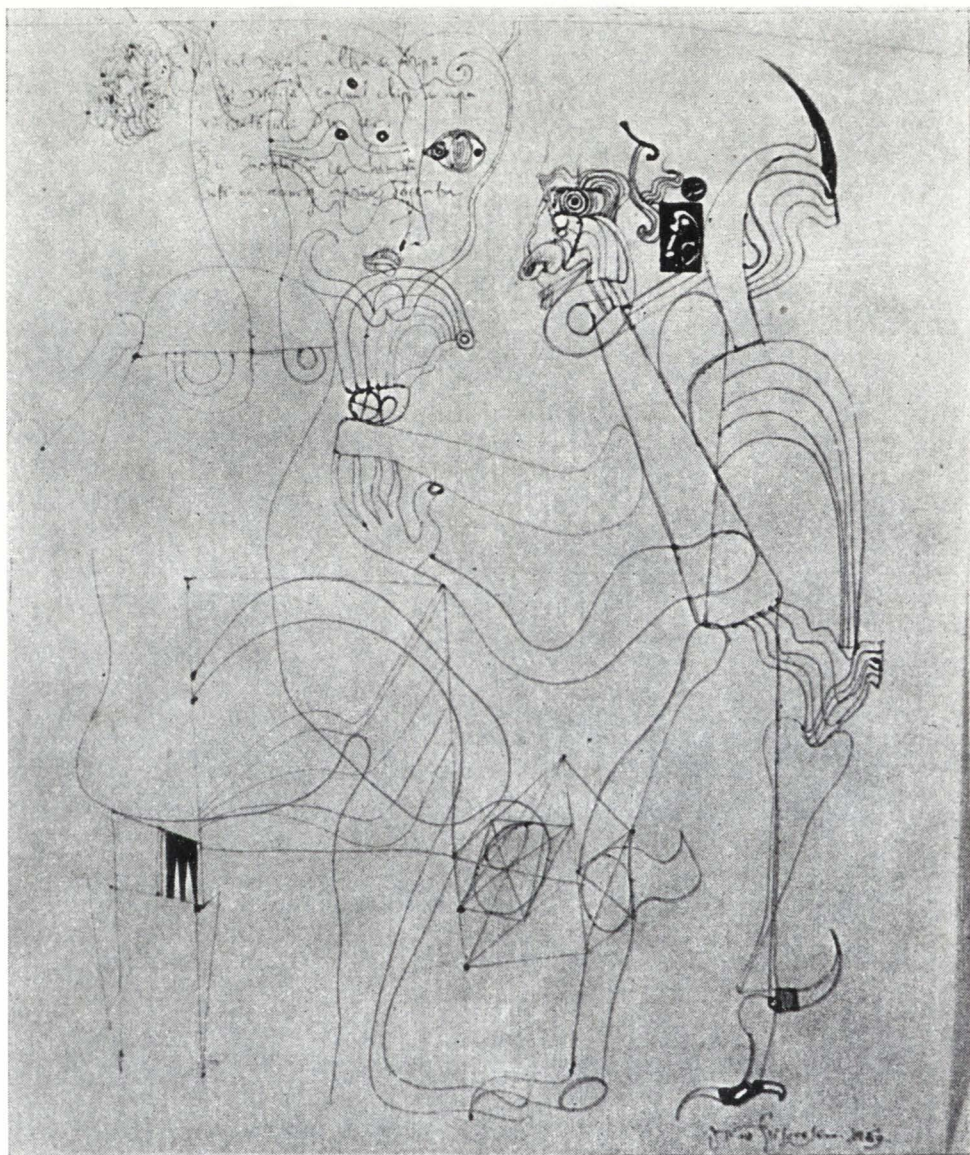


Fig. 7. — Personaje, tuș pe hîrtie.

Asumat voluntar și conștient de către artist, acest mod de a concepe rosturile artei, deși radical nou înformularea completă și unitară pe care Klee i-a dat-o, apare totuși ca o concluzie firească a unui întreg drum parcurs de arta modernă din momentul declanșării celebrei dispute care la mijlocul secolului al XIX-lea opunea non-finitul finitului. Poziția lui Klee apare deci ca un moment culminant al unei aceleiași atitudini, care, de la începuturile artei moderne și pînă astăzi, nu a făcut decît să crească, să se amplifice, cuprinzînd sfere mereu mai largi ale problematicii artei, pentru a se preciza din timp în timp în forme uneori deconcertante, de o diversitate care împiedică în primul moment sesizarea apartenenței lor la o aceeași sferă.

¹¹ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Geneva, 1969, p. 60.

¹² *Ibidem*, p. 59—60.

Această atitudine, ale cărei note definitorii și cauze nu sînt ușor de precizat, este înainte de toate aceea a sincerității. A sincerității față de sine, față de demersul artistic în toată complexitatea sa, față de privitor.

În acest context de viabilitate și continuă fertilitate a unor idei aparținînd părinților artei moderne, locul lui Octav Grigorescu este unul de excepție în cadrul artei românești, ale cărei contacte cu mișcarea artistică mondială au fost haotice și lipsite de continuitate.

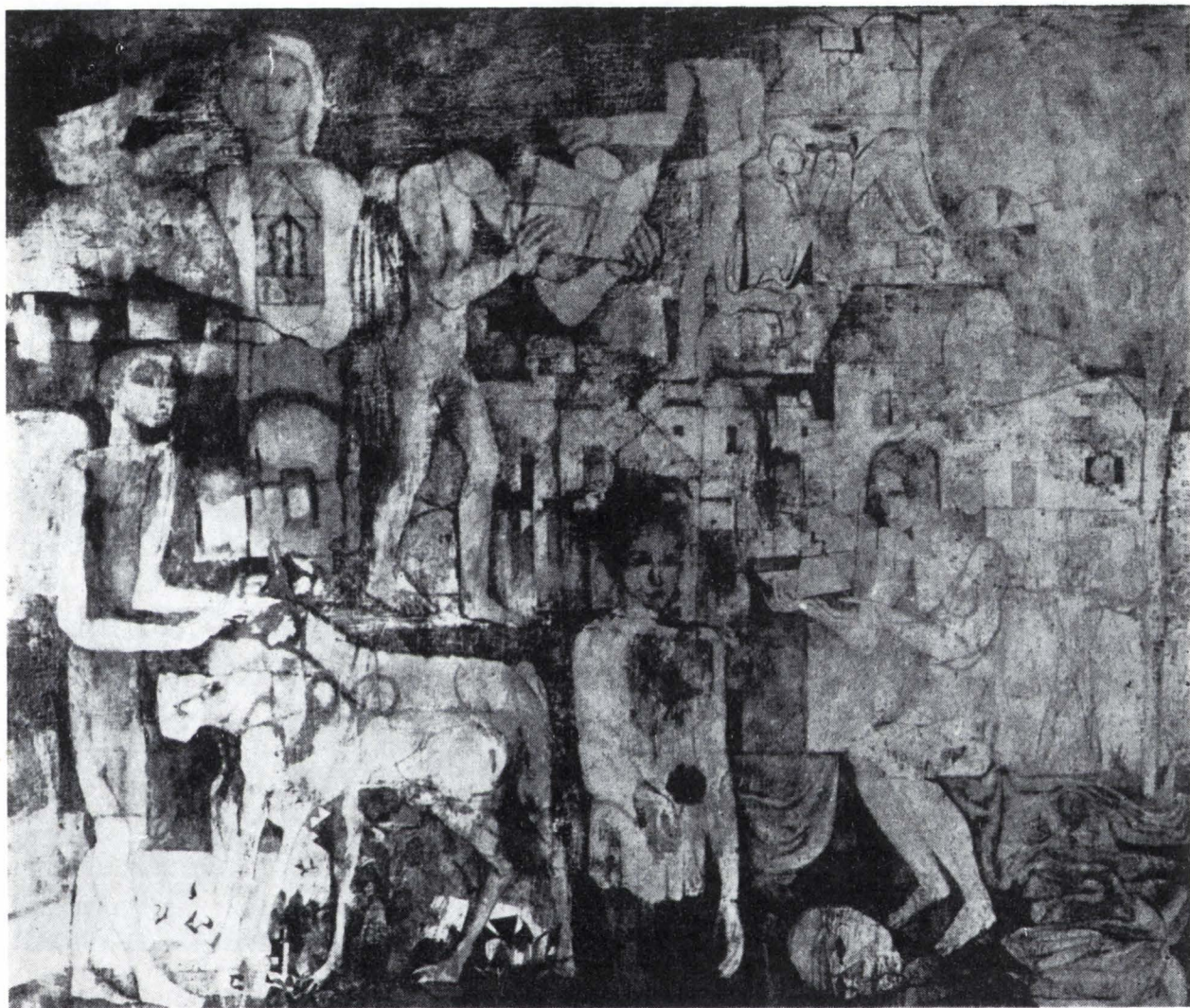


Fig. 8. — *Nourul*, ulei pe pînă.

Într-o etapă în care un anumit decalaj al apariției și răspîndirii mișcărilor artistice generează pericolul preluărilor grăbite și superficiale de « formule » gata constituite, Octav Grigorescu impresionează prin înțelegerea profundă și substanțială a marilor precursori, la fel de mult ca și prin construirea unei opere care nu devine nici o clipă școlărească aplicare a unor precepte și al cărei har, conviețuind cu aptitudinea speculativă, teoretică, își păstrează nealterată puterea.

A finitățile dintre Octav Grigorescu și Klee sînt de profunzime. Nu despre asemănări la nivelul formei gata încheiate este vorba, ci de interesul pentru însuși misterul elaborării ei.

Astfel, unele dintre desenele lui Octav Grigorescu par să fie o istorie concentrată, prescurtată, a însăși devenirii desenului, de la elementele cele mai simple, primordiale, pînă la cele mai elaborate construcții grafice, de la stîngăcia și nesiguranța liniei, pînă la mlădierea ei manieristă. În limitele unei aceleiași imagini asistăm parcă la reconstituirea transformărilor milenare ale desenului, a filogeniei sale. Putem urmări, de pildă, cum o frîntură de linie

apărută în colțul stîng al părții de sus a hîrtiei își adaugă altele la fel de simple, înaintează în zigzag, se rotunjește, devine cerc, se desprinde apoi din precizia geometriei lui, pentru a se complica mereu mai mult pînă la apariția unor configurații formale complexe, în care obiecte, animale, oameni, fragmente ale realului, disecate de o privire scrutătoare, își află locul. Se petrece parcă, sub ochii noștri, descoperirea desenului; asistăm mai întîi la apariția cu totul întîmplătoare a primului semn nesigur, care nu pare să fie nimic altceva decît rezultatul

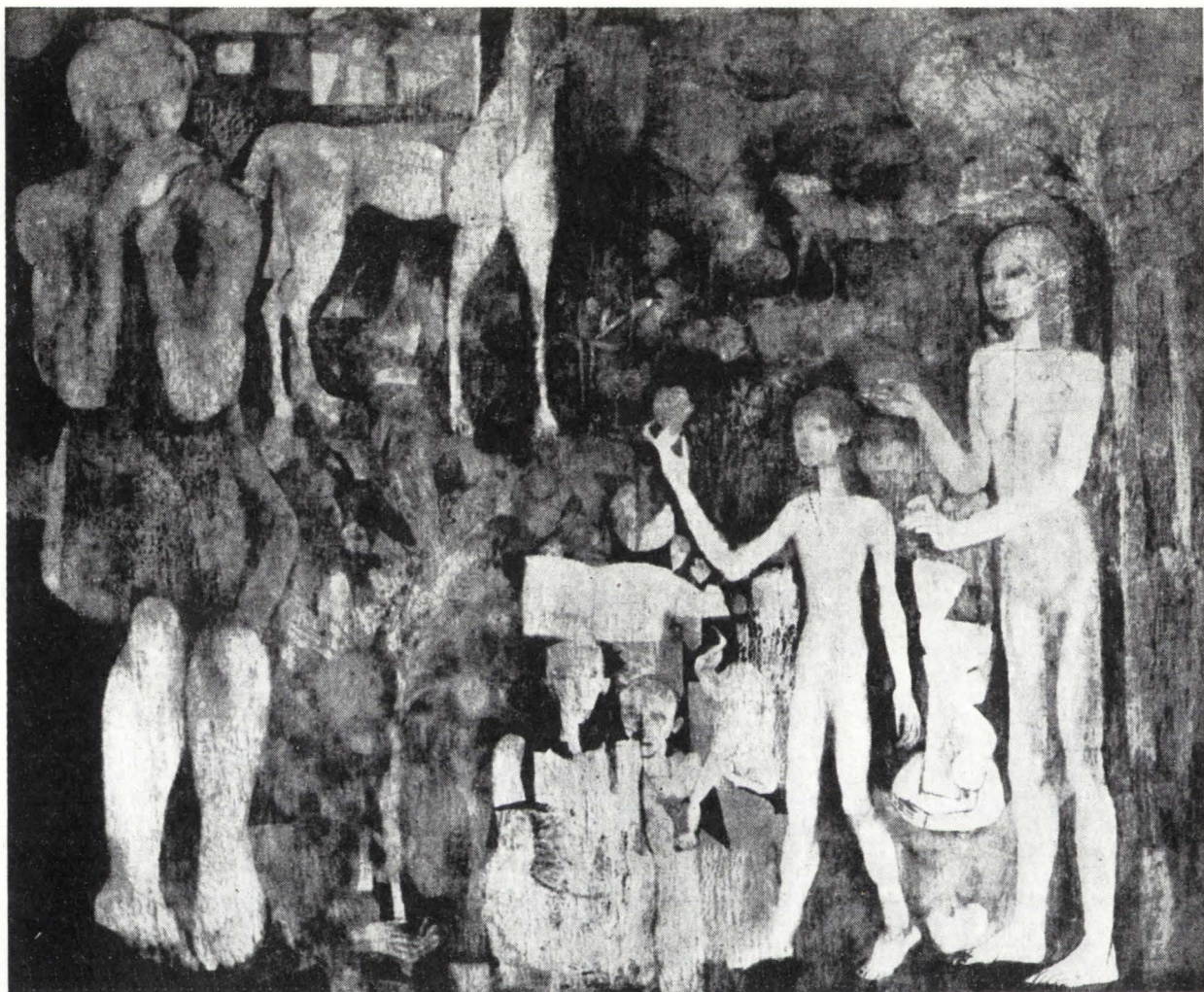


Fig. 9. — Grădina, ulei pe pînză.

dorinței de a-ți dovedi și marca prezența; sensul lui este echivalent cu al amprentei. Și totuși, în chiar elementaritatea sa, acest prim semn — o linie să zicem — este un eveniment care modifică dintr-o dată realitatea dreptunghiului de hîrtie albă. «Linia încă neasociată unui conținut obiectual este semantic polivalentă pentru că este o noutate», spune Werner Hoffman¹³. Treptat capacitatea de a însemna a urmelor lăsate pe hîrtie devine evidentă, desenatorul conștient de ea, și astfel premisele folosirii pentru sine a desenului, ca mijloc de expresie și comunicare, sînt constituite. Arta lui Octav Grigorescu ar putea fi citită, din acest unghi de vedere, ca o metaforă a nașterii și devenirii limbajului plastic însuși; ar fi «calea spre formă», «opera care devine» și nu «opera care este», cum spunea Klee¹⁴.

★

Din 1963 datează ciclul *Întîmplările lui Păcală* — cu totul neașteptat pentru cel care nu a urmărit cronologic evoluția desenului său, ci o reface în sens invers, pornind de la

¹³ Werner Hoffmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart, 1966, p. 479.

¹⁴ Paul Klee, *op. cit.*, p. 49.

Octav Grigorescu cel de azi. *Întîlnirea dintre Păcală și Tîndală* mai ales, dar și *Nunta în toi* abundă în elemente de grotesc, tangențiale uneori cu caricaturalul, din care nu lipsește nici intenția satirică cu precizie adresă socială. Pretextul tematic se dovedește în egală măsură propice desfășurării nestăvilite a imaginației; împerecheri și metamorfoze chagalliene, rescrise însă întotdeauna în cheie proprie, dau naștere unor imagini de o pregnanță memorabilă. Printre ele bufnița-soare, personajul cu cap de om și de pește, personajul bifrons om-șap cu redingotă și joben. Dispunerea formelor în pagină, chiar în condițiile unei sistematice dezagregări a tipului clasic de compoziție (bazat pe o coerență mai mult sau mai puțin discursivă), este impresionantă printr-un extraordinar simț al organicității imaginii, al restabilirii, într-o altă ordine formală, a unității ei. În această fază, integritatea figurilor — deși acestea se alătură și se întrepătrund conform unei logici care este a știutului și imaginatului, și nicidecum a văzutului — se păstrează.

Totuși este deja evidentă o preferință care, începînd de acum, se va institui ca una din permanențele expresive și semantice ale operei sale și anume cea a asocierii a elementelor figurale în conglomerate formale indestructibil sudate, proces în care contururile, granițele dintre obiecte dispar, înecate toate într-o aceeași materie nediferențiată. Împrăștierea acestora, aparent în afara oricărei intenții ordonatoare prestabilite, într-un spațiu neprecizat, lipsit de orice identitate, primește un sens precis în unele desene ale lui Octav Grigorescu, și anume cel de universală dominanță, sau cel puțin răspîndire, a incongruenței și absurdului. Astfel grupul din dreapta al compoziției deja amintite *Nunta în toi* — o nebuloasă de capete și figuri umane inextricabil întrepătrunse, antrenate într-o mișcare de nestăvilire, conține evidente intenții critice în dorința de sugerare a dezlănțuirii violente și iraționale, a dizarmoniei.

În anii următori adresa socială prezentă în lucrările menționate se va dilua pînă la a dispărea cu totul, dar o nouă dimensiune și anume cea a fantasticului îi va lua locul. Fantastică este, de pildă, mișcarea caleidoscopică a formelor care se nasc și se distrug una pe alta, mișcare al cărei echivalent în natură ni l-ar putea da abia viziunea microscopică asupra materiei. Fluctuația plină de neliniște a liniei, fluiditatea culorii, savanta alternanță a unor zone de extremă inconsistență plastică cu nuclee dense de materie dau, foarte acut, senzația unei permanente agitații a materiei înaintînd parcă din adîncuri cosmice (revin titluri ca *Negură*, *Învolburare*, *Ceață*). Generatoare de fantastic este apoi obsesiva descompunere și recompunere a părților corpului și chipului omenesc care se organizează în conglomerate formale labirintice. Anatomia umană și-o adaugă adeseori pe cea animală și frecvența acestei asociații în opera lui Octav Grigorescu este semnificativă. În cazul acestui tip de analogii, dincolo de fantasticul pe care îmbinarea unor elemente incongruente o produce, avem de a face, cum ar spune Hocke, cu o « discordia concors » a omenescului și animalicului, investită malefic la Octav Grigorescu. O lucrare mai veche poartă un titlu foarte explicit *Supune noaptea miinilor tale pînă nu vine fiara*. În acest desen, datînd probabil din 1965–1966, cele două regnuri apar încă separate și în opoziție unul față de celălalt, printr-un artificiu compozițional care le cantonează de o parte și de alta a unei diagonale imaginare.

Mai tîrziu, însă, imixtiunea celor două contrarii se instituie definitiv, păstrînd acea nuanță terifiantă în expresie, care ne avertizează asupra existenței pericolului. *Stradă pe inserat*, *Strigătul în noapte* (subintitulat *Ed io sol uno*) sînt dintre desenele care fac vizibil acest alt stadiu. *Stradă pe inserat* evidențiază pe de altă parte și un anumit fel de automatism propriu grafiei lui Octav Grigorescu. Acesta nu trebuie confundat cu scrierea automată suprarealistă, de care se separă în anume puncte. Lipsa totală de control, transa pe care o presupune automatismul suprarealist este realizată, oricît ar părea de paradoxal, cu prețul unei încordări și unui efort de voință străine — după propriile lui declarații — tipului de activitate creatoare a lui Octav Grigorescu. Pentru acesta importantă este atingerea unei stări lirice, care presupune un anumit grad de exaltare, dar într-o formă îngăduind și manifestarea acelui fond de luciditate care-i este propriu.

Strigătul în noapte face de asemenea vizibilă o altă temă care revine obsesiv în desenul lui Octav Grigorescu și anume cea a aspirației spre armonia geometrică contrapusă haosului și dezordinii. Grupul ocupînd partea dreaptă a compoziției este o intricare de corpuri ciun-

tite, membre omenești, figuri înspăimântate, copite, ghiare, într-o grafie de un dinamism dramatic, care contrastează violent cu elementele din stînga paginii – o casă, un cal și un călăreț – prezentate aproape cu precizia și laconismul unui desen tehnic.

Desenul intitulat *Arătătorul* reia tema confruntării om-animal într-o viziune nouă, mai enigmatică, în care dominanța expresivă malefică cedează, devine mai puțin acută. Desenul este mult mai calm, mai epurat, redus la cele două siluete – omul care îndreaptă arătătorul spre animal, descoperindu-ni-l parcă, atrăgîndu-ne atenția asupra lui.

Îmbinarea umanului și animalicului, opoziția haosului și a ordinii, viziunea labirintică a grafiei sale, tema măștii, care apare în pictură, de pildă, sint teme cu care ne-a familiarizat manierismul și a căror recurență în arta secolului al XX-lea a fost de mult remarcată. În ce fel, specific, revin ele în arta lui Octav Grigorescu, ar fi sarcina unui studiu iconografic amănunțit care să ia în considerare și pictura, domeniu căruia Octav Grigorescu i se consacră din ce în ce mai mult în ultimul timp și care ridică probleme de alt ordin decît cele proprii desenului, avute în vedere în încercarea de față.

ANEXĂ

Date biografice:

- 1933, 22 mai – se naște la București
- 1952 – 1958 – studiază grafica la Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu »
- 1958 – 1974 – funcționează ca asistent și lector la secția de grafică a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »
- 1964 – primește premiul II pentru grafică al Uniunii Artiștilor Plastici
- 1966 – primește premiul Academiei « Ion Andreescu »
- 1969 – primește marele premiu al Uniunii Artiștilor Plastici

Listă selectivă de expoziții:

- 1965 – A V-a expoziție internațională de artă contemporană, New Delhi
- 1965 – Bienala internațională a tinerilor artiști, Paris
- 1965 – Expoziția internațională de artă non-abstractă, Tokio
- 1966 – Expoziția internațională de gravură « Bianco e nero », Lugano
- 1967 – expoziție personală, București, Galeria Galatea
- 1968 – Expoziția internațională de grafică, Linz
- 1968 – A XXXIV-a bienală, Veneția
- 1969 – expoziție personală, Torino, Galeria La Minima
- 1969 – expoziție personală, Veneția, Galeria Ravagnan
- 1969 – Expoziția internațională organizată de Association internationale des artistes plastiques, Cagnes-sur-Mer
- 1970 – expoziție personală, Roma, Galeria La Trinità
- 1970 – expoziție personală, Milano, Galeria Il Saggiario
- 1970 – expoziție personală, Bologna, Galeria Forni
- 1970 – Expoziția internațională « Victoria împotriva fascismului », Varșovia
- 1971 – expoziție personală, Padova, Galeria La Chiocciola
- 1971 – expoziție personală, București, Galeria Apollo
- 1971 – Festivalul internațional, Edinburgh
- 1972 – expoziție personală, București, Sala Dalles
- 1972 – Expoziția internațională de gravură « Bianco e nero », Lugano
- 1974 – expoziție personală, București, Galeria Eforie
- 1975 – expoziție personală, Oradea, Muzeul Țării Crișurilor

RÉFLEXIONS SUR LE RÉEL ET SUR LE LANGAGE PLASTIQUE DANS LE DESSIN D'OCTAV GRIGORESCU

RÉSUMÉ

L'auteur présente l'activité de dessinateur d'Octav Grigorescu, l'un des plus intéressants artistes roumains contemporains.

On essaie d'abord d'estimer ce que le dessin, comme moyen d'expression, possède en propre, tout en précisant qu'Octav Grigorescu est de ceux qui refusent la condition d'auxiliaire si souvent attribuée au dessin et le considère un acte créateur autonome. Il fait confiance à la capacité du dessin d'enregistrer les mouvements les plus cachés et les plus labiles de la vie psychique, la fluctuation de la mémoire, et, à travers le langage des formes, arrive finalement à s'interroger sur « le mystère inhérent de l'action de connaître », comme l'affirme l'artiste lui-même. D'autre part, l'intérêt manifesté pour le processus de la genèse de l'œuvre, de la forme, pour sa capacité d'exprimer, suggère une parenté spirituelle certaine avec Paul Klee, dont il a compris la conception artistique dans ce qu'elle comporte d'essentiel. L'analyse de quelques dessins représentatifs des quinze dernières années apporte des preuves à l'appui des assertions ci-haut mentionnées.

CERAMICA SIMPOZIOANELOR DE LA MEDGIDIA (1971—1975) ȘI PROBLEME ALE AMBIANȚEI URBANE

BRIGITA GONSER

Ceramica — artă străveche, « cea mai simplă și cea mai abstractă dintre arte <...>, o artă atât de fundamentală, atât de legată de nevoile elementare ale civilizației, încât orice etos național trebuie să-și afle expresia prin intermediul ei »

(Herbert Read, *Semnificația artei*)

In condițiile civilizației contemporane, marcată de procesele progresive ale tehnologizării și urbanizării, ceramica — asemeni altor arte decorative — tinde să se integreze necesităților noi ale societății. Prin crearea unui « environment » spațial și spiritual, capabil a determina o percepere și interpretare individuală, ea își orientează disponibilitățile multiple spre umanizarea și estetizarea ambianței individuale și sociale în scopul armonizării psihicului uman — influențat și condiționat continuu de formele obiectelor cotidiene utilitare. Din preocupările ceramicii contemporane se desprind astfel trei direcții majore: 1, tradiționalul meșteșug al olăritului sau poteria serializabilă, 2, ceramica arhitecturală — sub formă de elemente de construcție, de « rivestimenti » parietale și pavimentare, menite să confere diversitate și expresivitate spațiului ambiental, amenințat de o crescândă uniformizare și depersonalizare, rezultate ale unei urbanistici prin excelență funcționale și utilitare; și 3, ceramica-obiect de artă. Considerăm necesară o determinare mai precisă a acestei din urmă direcții — atât în contextul internațional, cât și în cel național — deoarece ea este decisivă pentru definirea naturii ceramicii simpozioanelor de la Medgidia, obiectul studiului de față. Adoptăm în acest sens primul înțeles pe care îl dă Titus Mocanu acestui concept: cel de configurație spațială care este propusă vizualității și se înfățișează în forme expresive abstracte sau, dimpotrivă, concrete. Caracteristica definitorie a unei asemenea construcții artistice fiind cea a funcționalității, deoarece se presupune că joacă un rol în ambient ca element component al unui câmp vizual total, devenind astfel abordabilă atât pe calea cunoașterii discursive, cât și pe calea relațiilor sensibile cu lumea înconjurătoare¹. Pentru adepții ceramicii concepute ca obiect de artă autonom — gen inițiat de mișcarea artistică americană (« object makers and sculptors ») — materialul ceramic constituie un mijloc de exprimare ce servește unor interese multiple — de la experimente formale abstracte pînă la comentariul social direct — el fiind tratat conform unor considerente pur sculpturale². Realizările fiind deseori monumentale, părăsesc expoziția și sînt amplasate în spațiul

¹ Cf. Titus Mocanu, *Forme obiectuale*, în *Morfologia artei moderne*, București, 1973, cap. II/6, p. 191.

² În S.U.A. climatul artistic favorabil artelor decorative și deschis inovației formale a generat la începutul anilor '50 —

prin inițiativa unui grup de artiști californieni în fruntă cu Peter Voulkos — transpunerea limbajului expresionismului abstract de factura lui Pollock, Rothko, Klein în ceramica sculpturală, iar la sfîrșitul anilor '50 receptarea

urban. Criticul american Paul S. Donhauser motivează această orientare cu argumente socio-logice: « Într-o țară în care percepția vizuală este condiționată de extreme, apare firesc ca această situație să se reflecte în ceramica contemporană »³.

În ultimul deceniu s-a putut observa și în ceramica românească⁴ o vădită înclinație spre sculptural și monumental, inițiată într-o anumită măsură de activitatea lui Patriciu Mateescu și continuată de cea a lui Costel Badea, ce caracterizează creația tinerei generații de ceramiști. Se poate oare susține că ar fi o tendință improprie ceramicii?

În accepția lui Herbert Read « ceramica este artă plastică în cea mai abstractă esență a ei »; cel mai strâns înrudită cu sculptura, ea oferă totuși voinței de a da formă o mai mare libertate⁵. În această direcție converg și preocupările artiștilor ceramiști: înspre crearea « de *forme pur și simplu*, volume ce trebuie (fiindcă și pot) să exprime mai mult un conținut de idei, să cuprindă o încărcătură emoțională »⁶. Mobilul generator al ceramicii sculpturale trebuie deci văzut în înseși valențele materialului: « maleabilitate, noblețe, monumentalitate, generozitate »⁷. Expresivitatea implicită a argilei, cât și sentimentul tactil al genezei formelor pe care ea îl oferă artistului, determină gândirea spațială, în speță pe cea sculpturală, dacă ne gândim că sculptură înseamnă « luare în posesie a spațiului, construire a unui obiect din goluri și volume, din masă și vid, alternanța acestora și tensiunea lor reciprocă și, în sfârșit, echilibrul lor »⁸. Artiștii își susțin pledoaria în favoarea autonomiei acestei ceramici față de sculptură cu argumentele funcției ei decorative specifice în spațiul arhitectural, funcție determinată de material și culoare, și ale modului diferit de concepție, și anume: clădirea formelor dinăuntru în afară.

În scopul asigurării unor condiții de creație favorabile experimentării tehnologiei și posibilităților de realizare a unei ceramici sculpturale de dimensiuni mari, cât și pentru a facilita cunoașterea reciprocă a artiștilor, schimbul de idei și experiență, Uniunea artiștilor plastici a căutat, în ultimii ani, să cointerezeze diferite întreprinderi industriale și organe oficiale în patronarea unor simpozioane de creație.

Acțiunea taberelor și simpozioanelor a devenit astfel la nivel național un fenomen artistic obișnuit. În domeniul ceramicii, există o îndelungată activitate pe plan internațional în această direcție. La Viena funcționează Uniunea ceramicii internaționale, iar la Paris Academia internațională de ceramică, organizând împreună, periodic, ample expoziții internaționale de ceramică în diferite țări (astfel de expoziții au avut loc între 1954 și 1973 în: Franța, Belgia, Elveția, Cehoslovacia, Turcia, Anglia, Canada, S.U.A.). Centrul internațional de ceramică de la Roma, înființat în 1965 de Nino Caruso, se ocupă de asemenea cu organizarea de expoziții. Expozițiile și concursurile internaționale anuale de la Faenza (începând din 1936) și Vicenza, cât și Bienala de la Vallauris sînt renumite prin tradiția lor îndelungată. Simpozioanele teoretice care au avut loc în 1969 – 1970 în Italia, Cehoslovacia și Spania au adus în discuție probleme actuale ale ceramicii, ca de exemplu: sensul artizanatului artistic în societatea modernă, necesitatea delimitării autonomiei ceramicii, utilizarea ceramicii în arhitectură. Mai direct ne interesează însă taberele și simpozioanele de creație. Astfel, « Simpozionul de ceramică de la Gmunden » din Austria, inițiat în 1964 de Kurt Ohnsorg și preluat

influenței artei pop, la care se adaugă în ultimii ani cea a picturii minimale și a artei de șoc. Dintre artiștii consacrați ai acestui gen al ceramicii se pot enumera: Lichtenstein, Oldenburg, Voukos, Mason, Price, Arenson, Melchert, Vergette (de amintit grupul său de 11 sculpturi de ceramică de gresie din parcul universității Southern Illinois din Carbondale, 1968, 180 – 420 cm înălțime). În timp ce în Europa preocuparea pentru ceramica sculpturală monumentală a devenit actuală abia în ultimii 10 ani, însă la o scară mai redusă, și anume în Spania, Italia, Elveția, Belgia, Anglia.

³ E. Lewenstein, E. Cooper ed., *New Ceramics*, London, 1974, p. 157.

⁴ Ceramica țărilor din sud-estul Europei se situează în multimilenara tradiție a culturilor de ceramică neolitică

(Criș-Starcevo, Dudești, Hamangia, Cucuteni, Gumelnița) – de factură abstract decorativă, cu forme stilizate geometrice și echilibrate spațial –, fiind totodată adinc împlintată în spiritul etnic al acestor popoare. Materialele arse și vitrificate la temperaturi înalte, precum șamota, gresia și porțelanul, nu sînt însă familiare, deoarece olăritul popular folosește îndeobște argila simplă și teracota.

⁵ Herbert Read, *Semnificația artei*, București, 1969, p. 42.

⁶ Costel Badea, *Valențele ceramicii sînt multiple*, interviu realizat de Gabriela Bucur în *Informația Bucureștilui*, 13 mai 1969.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Henri Laurens, în Eduard Trier, *Figur und Raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts*, Berlin, 1960, p. 67.

în 1970 de Kurt Spurey, fiind unul dintre primele simpozioane internaționale, a servit drept model și pentru altele: 1966 Bechyně (inițiat de Bohumil Dobiáš în Cehoslovacia), în ultimii ani La Coruña (Spania), Stooß/Burgenland (Austria), Bassano del Grappa-Nove (Italia) etc. Participant la simpozionul de la Bechyně, Dumitru Rădulescu a dat ideea organizării, după modelul acestuia, a simpozionului de ceramică de la Medgidia.

Astfel s-a constituit în 1971 anualul « Simpozion de ceramică de la Medgidia », cu o durată de trei săptămîni, acțiune datorată Consiliului județean al culturii și educației socialiste din Constanța, în colaborare cu Uniunea artiștilor plastici și cu sprijinul direct al fabricii de produse ceramice « Bazaltul » și al oficialităților orașului Medgidia, care s-au angajat să pună la dispoziția artiștilor materii prime (șamotă de gresie, arsă la peste 1200°C, ce se poate vitrifica și trata cu glazuri) și instalațiile existente⁹, artistul avînd libertatea alegerii tehnicii și a formei de expresie; lucrările realizate (cîte una de fiecare artist) sînt destinate decorării orașului și devin patrimoniul acestuia.

Deși sculptura monumentală de ceramică cu caracter ambiantal, ca o preocupare artistică majoră, s-a afirmat de fapt abia în ultimii ani prin acest simpozion, nu este, credem, prematură încercarea de a determina — pe baza unei analize a rezultatelor celor cinci ediții, peste 40 de lucrări amplasate și 16 parțial finisate — eventuale direcții de evoluție, de a sintetiza în acest context unele direcții ale stilului în ceramica sculpturală românească, urmărind totodată dezvoltarea structurilor stilistice individuale ale unor artiști care au participat de două sau mai multe ori la acest simpozion, precum: Dumitru Rădulescu, Costel Badea, Florian Lazăr Alexie, Eugen Cioancă, Veronica Sfîrlea, Alvaro Botez, Virgil Mihăescu, Iulian Teodorescu, Petru Manea, sau: Dragoș Gănescu, Petre Nichita, Ion Berendea și Ioana Stepanov.

Nu se poate afirma că simpozionul de ceramică ar fi instituit o școală unitară, putem totuși constata că s-au cristalizat anumite forme-structuri expresive, ca tipare de comportament vizual similare celor ale sculpturii contemporane. Astfel, putem identifica forme geometrice pure sau cu implicații figurative, forme metaforic fantastice și capricioase cu referiri la structuri tehnologice, cît și unele preferințe pentru forme seriale, fără a se putea face însă delimitări rigide, deoarece există și numeroase soluții combinatorii. Ca factor comun se revelă însă o vădită capacitate de abstractizare. Evenimentului de constituire a formelor i se asociază deseori, în cazul acestor sculpturi de ceramică, o semnificație simbolică. Această îmbinare a semnificației propriu-zis artistice cu o anumită relevanță semiotică generează, în cazul unora dintre artiști, o polisemie atît din punct de vedere al formei, cît și al conținutului. De aceea vom încerca să determinăm în ce măsură reușesc ele să fie o expresie a spiritualității contemporane, adoptînd totodată un criteriu de ordonare care să aibă în vedere semnificația lor propriu-zis artistică.

Sculpturile de ceramică de la Medgidia, privite în ansamblu, vădesc o eliberare de acea prejudecată a evitării în sculptura decorativ-monumentală a aluziilor directe la plastica figurativă tradițională. Dimpotrivă, se poate constata că făptura umană, sub aspectul constituției spirituale și fizice, cît și al celei creativ-productive sau biologic-fiziologice, prezintă încă o bogată sursă de inspirație, oferind imaginației artistice sensuri multiple. Ea dă prilejul unor meditații asupra firii și istoriei umane, izvorîte din dorința de a pătrunde tainele și sensurile lor, vizînd finalitatea ultimă a existenței. Statuile cu sugestii antropomorfe — *Ianka* (1971, fig. 1), a lui Dragoș Gănescu, sau *Mireasa* (1971, fig. 2) lui Dumitru Rădulescu — devin astfel simboluri, semne ale meditației. Iar sculpturile *pars pro toto* de factură antropomorfă — *Energie încătușată* (1971, fig. 3) de Florian Lazăr Alexie sau *Forța pămîntului* (1971, fig. 5) de Patriciu Mateescu — sînt încărcate de semnificații metaforice sau alegorice.

⁹ Acestea nefiind special amenajate, nu se poate garanta o finisare mai sensibilă. Glazurarea în cele mai bune condiții nu poate fi încă asigurată, lucru ce împiedică realizarea efectelor cromatice variate pe care sculpturile ceramice le reclamă. De aceea predomină în ansamblu o monotonă

nuanță primară cărămizie sau ocră. Prin definitivarea proiectului « Fundației Hamangia » de la Mamaia, se preconizează crearea unor condiții mai avantajoase ce ar putea să ofere baza unui simpozion internațional de ceramică.



Fig. 1. — Dragoș Gănescu, *lanka*, 1971, șamotă de gresie cărămizie, înălțime cca 3 m (malul Carasului).



Fig. 2. — Dumitru Rădulescu, *Mireasa*, 1971, șamotă de gresie, glazură de zinc albă, înălțime cca 1 m (malul Carasului).

Aceste sensuri implicate sînt însă lesne de descifrat, fiind exprimate prin forme geometrice clare. Figura umană este, pe de altă parte, și obiectul unor preocupări de structurare arhitectonică a volumelor. Coloanele antropomorfe ale lui Ion Berendea (*Figură*, 1971, fig. 6) și Petru Manea (*Făptură*, 1974, fig. 4), ocolind un figurativ nesemnificativ, receptează și asimilează anumite elemente ale spațiului natural, determină ființa umană ca parte integrantă a acestui univers. Fapt care, în cazul lui Petru Manea, conferă lucrării o notă fantastică, formele vegetale sugerînd o metamorfoză a chipului uman.

Herald impunător și ființă stranie, coborîta parcă din ținuturile miturilor nordice, astfel apare *lanka* lui Dragoș Gănescu, prin vigoarea și dinamica formelor geometrice masive. Stranie și totuși apropiată în austeritatea ei, datorită accentului familiar al nuanței roșii a argilei.

În cazul lui Dragoș Gănescu, actul de creație nu se rezumă la simpla elaborare de forme estetice, mai mult, el constituie implicit o modalitate de cunoaștere. Căutarea unor arhetipuri ale existenței umane, cît și dorința de a pătrunde legăturile interioare ale ființei și ale lucrurilor pentru a desluși tainele genetice și sensul transformărilor valorice continue determină universul acestui artist ca fiind « cel al unui materialist care ar metaforiza substanța universală prin germene »¹⁰. Reluînd ideea simbolurilor devenirii biologice — precum ovoicul și sferile ușor disimetrizate — *Sfera segmentată*, realizată în 1974, se încadrează (ca de altfel și *lanka*) armonios în această evoluție a artistului. Cu atît mai surprinzătoare este lucrarea sa *Vegetare* (1975, fig. 7), deoarece, pe moment, ea apare în viziunea unitară a artistului ca un hiatus cu dublu aspect: atît morfologic, cît și semiotic. Totuși, alegerea acestei

¹⁰ Ion Frunzetti, *Expoziții Apollo*, în *Contemporanul*, 29 septembrie 1972.



Fig. 3. — Florian Lazăr Alexie, *Energie încătușată*, 1971, șamotă de gresie vitrifiată, feruginoasă-ocru, Î. cca 2 m (malul Carasului).



Fig. 4. — Petru Manea, *Făptură*, 1974, șamotă de gresie cărămizie, Î. cca 3 m (malul Carasului).



Fig. 5. — Patriciu Mateescu, *Forța pământului*, 1971, șamotă de gresie feruginoasă, 5 elemente (din care trei au fost distruși), Î. pînă la 1 m (malul Carasului).



Fig. 6. — Ion Berendea, *Figură*, 1971, șamotă de gresie glazurată mat, gri cu reflexe de ocră, Î. cca 3 m (malul Carasului).

noi modalități de expresie artistică, ce face apel la formele obiectuale specifice artei actuale de factură naturalistă (respectiv noul realism sau arta pop), parțial chiar la obiectele împachetate ale lui Christo, nu este deloc epigonică și întâmplătoare, deoarece corespunde pe plan semiotic unei mutații a interesului artistului: investigația urmărind în cazul de față nu atât procesul interior de germinație, cât formele de manifestare ale unor fenomene și raporturi sociale ce se răsfrâng asupra individului, a cărui reacție poate fi activă sau pasivă. Această configurație cu sugestii antropomorfe, compusă din patru sfere disimetrice, de măsuri diferite, îmbinate adițional pe o orizontală ușor încovoiată, reprezintă de fapt o metaforă a degradării demnității și integrității umane. Expunerea pe orizontală asociată cu imaginea animalelor nevertebrate, a moluștelor – ceea ce implică sensul de « tîrîtor » –, cât și rețeaua de curele și cataramae aplicate vizează mai puțin constrîngerea și limitarea socială impusă a personalității, cât refugiul individual într-o pasivitate blazată sub a cărei platoșă a indifferenței față de lumea exterioară zace o personalitate închistată, dispusă să se complacă în această stare degradată de vegetare, de omidă. Stare care, însă, nefiind determinată ca permanentă, lasă să se întrevadă totuși posibilitatea unei eventuale metamorfoze regeneratoare, cu condiția să existe voința unei reactivări conștiente în acest sens. Fiind deci o abstractizare ideativă ce denotă o capacitate ludică de natură oarecum suprarrealistă și cu un pronunțat simț al ironiei bine dozate, *Vegetarea* lui Dragoș Gănescu constituie de fapt o replică la redundanța crescîndă a mentalității artistice naturaliste a epocii actuale.

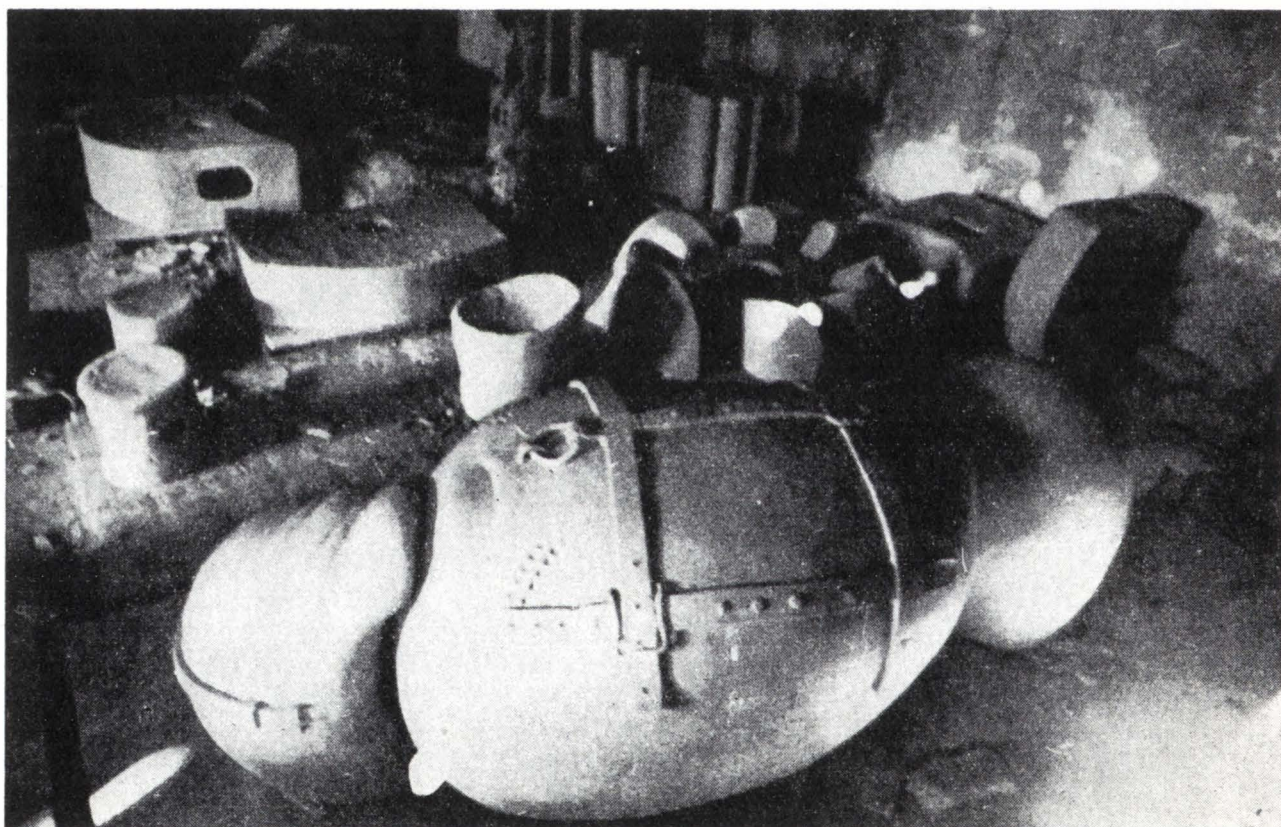


Fig. 7. — Dragoș Gănescu, *Vegetare*, 1975, șamotă de gresie, încă nearsă, L. cca 2 m, Î. cca 60 cm.

Fascinat de sentimentul tactil al modelării, Dumitru Rădulescu ritmează elementele compoziționale, supunînd formele unor misterioase mișcări plastice, care creează impresia, ca și în anumite lucrări ale lui Gănescu, a unei germinații continue. Din baza unei imperfecte sfere, *Mireasa* crește într-o mișcare de elevație lină, o suprafață conică atacată de dinamice intervaluri concav-convexe, oferind astfel posibilitatea pătrunderii în structura lăuntrică a figurii. Semnul acesta, care apare mai întîi ermetic, se deschide pe neașteptate, oferind o surprinzătoare armonie a structurii lăuntrice ce amintește alte lucrări ale ceramistului —

Orga de apă și Confesiune —, expuse în 1972 la « Apollo ». Statuară, cu o ponderabilitate deosebită, *Mireasa* lui Dumitru Rădulescu emană totuși un lirism gingaș și meditativ (intensificat și de glazura albă de zinc), devenind un simbol poetic al frumuseții feminine. « Încerc să gîndesc formele în evoluția lor naturală, perfectă, iar în dezvoltarea lor aștept, caut momentul de echilibru total, momentul în care se naște frumosul »¹¹: confirmînd crezul și căutările artistului, o altă lucrare din 1974, tot de la Medgidia — *Stelă* — vădește aceeași preocupare pentru forma geometrică animată de ritmurile organice. Sculpturile lui Dumitru Rădulescu sînt expresia unei căutări frenetice a sensului vieții, atît în făptura umană, cît și în configurațiile naturii.

Energia încătușată a lui Florian Lazăr Alexie este de fapt o metaforă dramatică a forței umane ce domină și supune fenomenele naturii, dîndu-le formă și înțeles. Cele două volume masive al căror contur transcrie un hexagon, imn monumental al mîinii exprimat printr-o stilizare geometrică, constrîng și captează masa organică încărcată de energii dinamice în intervalul sferic, simbol al perfecțiunii. Fascinația sugestivă a *Energiei descătușate* (1971) este provocată prin analogii de factură vegetală cu aluzii obiectuale. Tensiunea formei și a materiei constituie pentru Florian Lazăr Alexie doar instrumentul exprimării sensului vital profund.

« Mă preocupă în aceeași măsură expresivitatea materiei, cît și forma ei »¹², susține Patriciu Mateescu, sculptor-ceramist, adept convins al concepției figurative tradiționale. El nutrește sentimente de autentică venerație pentru toate fenomenele naturii. Lucrările îi sînt pătrunse de senzualitatea inerentă înclinației către structura biologică. Obsedat de legile formelor geometrice, acestea nu apar totuși niciodată pure, ci transfigurate de semnificații multiple. În *Forța pămîntului*, de la Medgidia, grup statuar format din cinci elemente, forme pseudo-seriale, cinci pumni strînși, folosind aceeași *pars pro toto* ca și Florian Lazăr Alexie, dar într-un stil figurativ net, Patriciu Mateescu modelează alegoria forței revoluționare a puterii de neînvins, a voinței și crezului uman, înverșunarea milenară a oamenilor acestui pămînt.

Folosind forme geometrice simple, Ion Berendea suprapune unei sfere un volum prismatic masiv ce include un spațiu negativ, căutînd o echilibrare care să permită volumului vertical al *Figurii sale* o înălțare deliberată: stilizare sugestivă a unei făpturi umane, cu concavități ce subliniază unduitor verticala, curgerea lor fiind în partea superioară stăvilită de mici insule — elemente de repaos — pentru a concentra atenția asupra capului ovoidal. Sculptorul a integrat deliberat în expresia sculpturii sale elementele sitului natural: datorită intervalului de la bază, suprafața apei devine parte integrantă a figurii, iar formele unduitoare vegetale acționează ca ordonată față de reliefurile peisajului deluros. E o rezolvare spațială originală și armonioasă, care, datorită transpunerii libere a unor structuri biomorfe sau geometrice, anunță înclinația spre decorativ a sculptorului, fapt confirmat atît de lucrarea *Unire* (1974), cît și de *Fîntîna-cișmea* (1975); la baza acestor lucrări stînd aceeași preocupare spațială: echilibrarea unor forme cu aspect geometric, închise (statice) cu altele deschise (dinamice).

Pe de altă parte, se manifestă însă și o preferință deosebită pentru formele geometrice pure, nonfigurative, care pare a fi generată de o predispoziție mai profundă a spiritului artistic către abstractizare; cele mai frecvente fiind volumele geometrice elementare precum: poliedrele regulate, cilindrul, conul, sfera sau segmente din asemenea figuri de bază. Ele sînt selectate, ordonate și îmbinate în vederea transpunerii lor plastice, conform propriilor intenții estetice ale artistului. Sub aspectul psihologiei creației artistice și în special al procesului de conturare a personalității creatoare este interesant faptul că o parte a adeptilor acestei tendințe sînt artiști tineri. Ei își aleg această modalitate de expresie din necesitatea de a se familiariza cu posibilitățile ceramicii sculpturale monumentale, cu scopul de a stăpîni evenimentul de constituire a formelor la asemenea dimensiuni. Sînt preferate suprafețele de rotație

¹¹ *Atelier: Dumitru Rădulescu*, în *Arta*, 1972, nr. 4, p. 34 — 35.

¹² *Atelier: Patriciu Mateescu*, interviu realizat de Octavian Ursulescu, în *Știința tineretului*, 2 aprilie 1968.

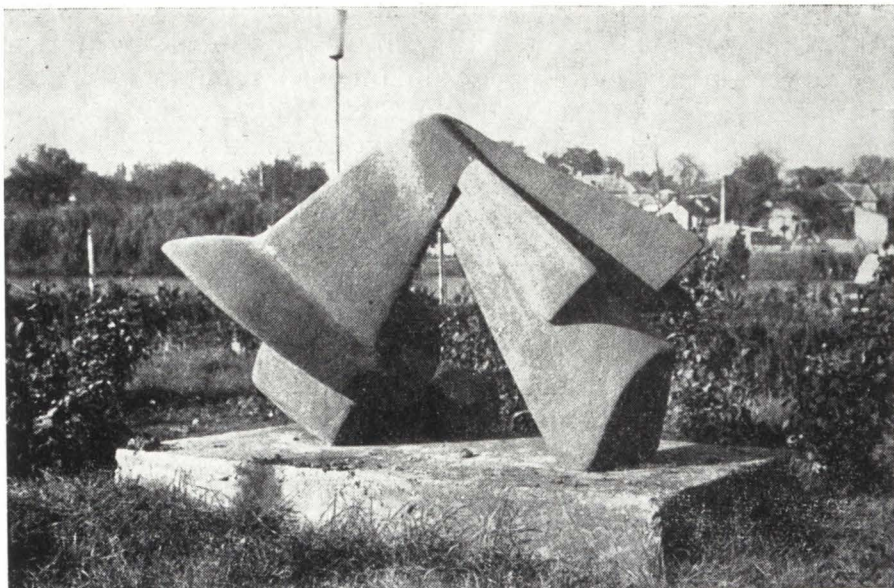


Fig. 8. — Ioana Stepanov, *Compoziție*, 1971, șamotă de gresie cărămizie, Î. cca 1 m, L. 2,60 m (malul Carasului).

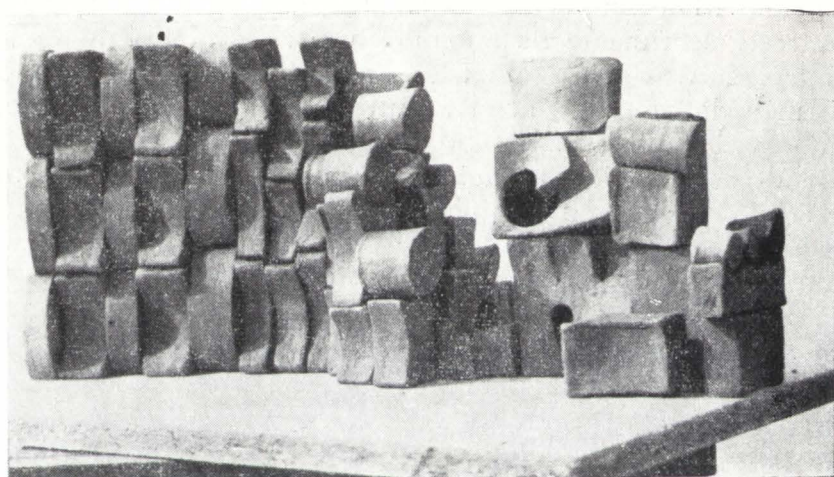


Fig. 9. — Iulian Teodorescu, *Cumpăna apelor* (machetă), 1975, șamotă de gresie nearsă, cca 70 de elemente, 3 × 5 m.

și paraboloide, spirala, sfera, planurile unduite — fie ele de factură geometrică pură, sau îmbinate cu aluzii vegetale (de exemplu, în cazul ceramiștilor Mihai Tomșăneanu, Cristina Popescu, Gheorghe Fărcășiu, Ștefan Bîlcu). În unele din aceste lucrări se mai resimte influența măștrilor (discipoli ai lui Costel Badea: C. Popescu, M. Tomșăneanu, I. Antonică, G. Fărcășiu); asemenea relații de dependență stabilindu-se însă și pe baza unor afinități spirituale (astfel între Const. Cantea și Ioana Stepanov sau între Iulia Dinescu-Bran și Ion Berendea). Aceste obiecte trăind în mare măsură în sine și pentru sine, cu posibile raportări la spiritualitatea matematico-științifică contemporană, lasă însă mai degrabă impresia unor experimente compoziționale care pot fi cel mult decorative.

Există însă și lucrări care denotă o corespondență strînsă între acest mod de exprimare în spiritul ordinii perfecte și structura personalității și a viziunii artistice. Printre acestea se numără cele ale Ioanei Stepanov, ale lui Alvaro Botez, Vasile Rădeanu și Iulian Teodorescu. Prima, participînd la patru ediții, a realizat o evoluție interesantă și originală, ceramica ei dobîndind calități sculpturale certe. Preocupată de proporționarea armonioasă a unor volume geometrice masive — prisme, trunchiuri de con și cilindri — între care se stabilesc raporturi de interdependență (de exemplu *Compoziție*, 1971, fig. 8), Ioana Stepanov pare să construiască metafore matematice generate de un spirit dialectic. Un loc aparte îi revine în cadrul acestei direcții plastice lui Iulian Teodorescu. Vădita înclinație a acestui artist de a trata formele geometrice nu numai ca niște entități plastice separate, ci, mai mult, ca elemente



Fig. 10. — Ilie Beldean, *Compoziție*, 1971, șamotă de gresie, ocru-feruginoasă, Î. cca 2 m (malul Carasului).

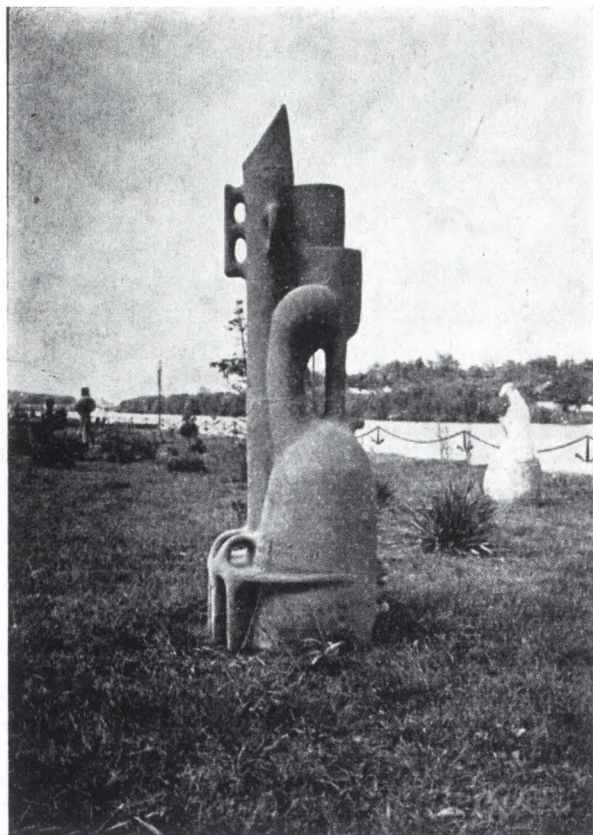


Fig. 11. — Lucia Teodorescu-Maftei, *Sunet*, 1971, șamotă de gresie, ocru, Î. 2,60 m (malul Carasului).

componente ale unei mulțimi — fapt ilustrat deja de *Compoziția modulară* (1974) — determină transformarea năzuinței către abstracție pur geometrică în aspirație către abstracție serială.

Folosindu-se de două forme invariabile — un paralelipiped dreptunghic cu două fețe laterale modelate concav-convex și un cilindru neregulat — în scopul elaborării unei succesiuni tectonice de elemente cu un anumit grad de omogenitate, pe care le așază și ordonează în așa fel încât prin alternarea reliefată a suprafețelor să rezulte o mișcare ritmată, intensificată la rîndul ei de nuanțele coloristice, de jocul de umbre și lumini și al reflexelor pe oglinda de apă a unui bazin (abia proiectat), Iulian Teodorescu reușește să-i confere lucrării sale din 1975, *Cumpăna apelor* (fig. 9), variație plastică și un efect de joc (ce implică ideea de mișcare în timp) deosebit.

Comarate cu această lucrare (cca 3 × 5 m și 70 de elemente) ansamblurile ceramice ale Magdei Csutak, Terezei Panelli-Bubă, ale lui Victor Cristea sau Patriciu Mateescu rămîn configurații pseudo-seriale.

Universul obiectelor utile concepute de spiritul uman și construite de mîna omului formează treapta intermediară spre structurile abstracte nonfigurative. Asupra acestei funcții spirituale a artefactului atrăgea atenția, cu depline temeieri, Lévy Strauss: « Modelul, în măsura în care este artificial, devine cu puțință să se înțeleagă cum este făcut, și această percepere a modului de fabricație aduce ființei o dimensiune suplimentară »¹³. Se înscriu dintr-un anume punct de viziune în această tendință lucrările: *Compoziție* (1971, fig. 10) a lui Ilie Beldean, sugerînd un gramofon a cărui pîlnie împrumută anatomia urechii umane, conjugată cu cea a scoicii; *Sunet* (1971, fig. 11) de Lucia Teodorescu-Maftei, ce evocă o rachetă căreia i se asociază ideea de mișcare, de deplasare supersonică, elementele compo-

¹³ Lévy Strauss, *Gîndirea sălbatică*, București, 1970, p. 165; vezi și Anca Arghir, *Agenți ai stilului*, în *Arta*, 1973, nr. 4—5.

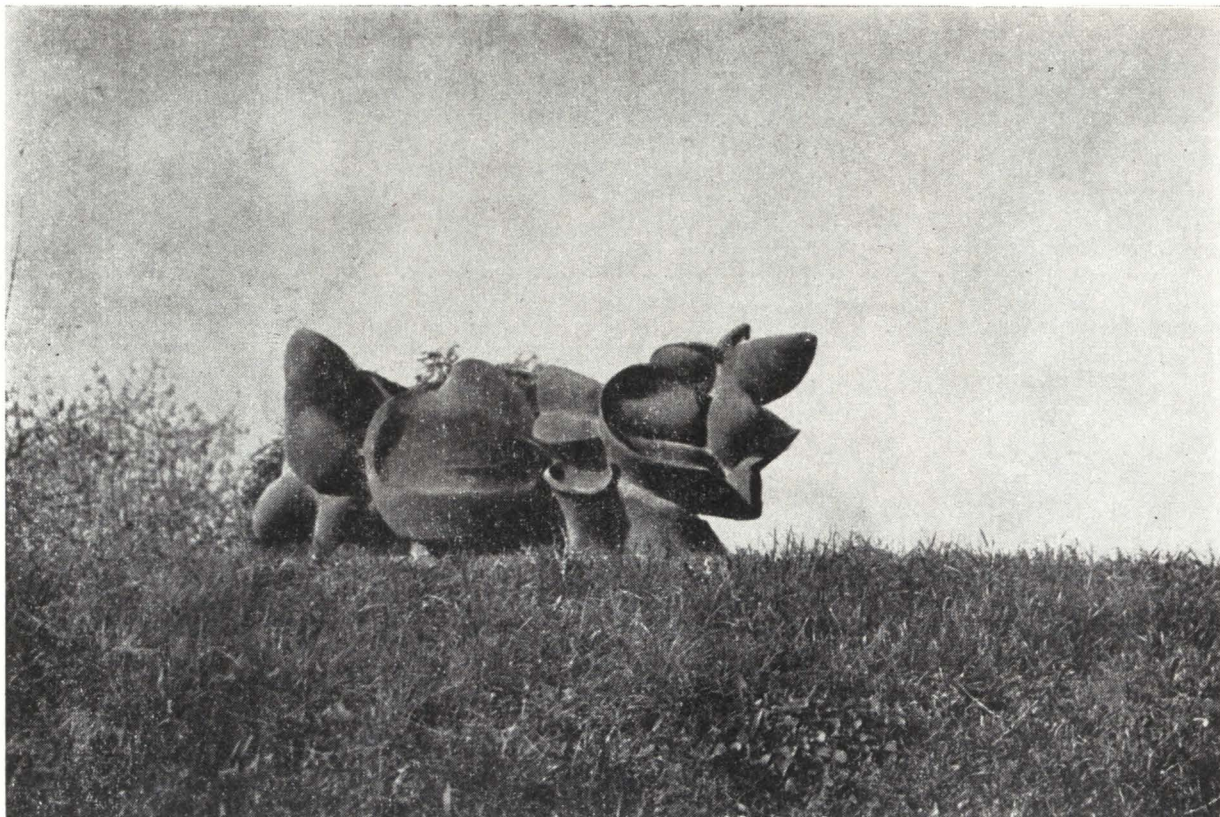


Fig. 12. — George Tiutin, *Rodul pământului*, 1972, șamotă de gresie cărămizie, Î. 1 m, L. cca 2 m (deasupra ștrandului, lângă bowling), ipoteză de amplasare pe gazon.

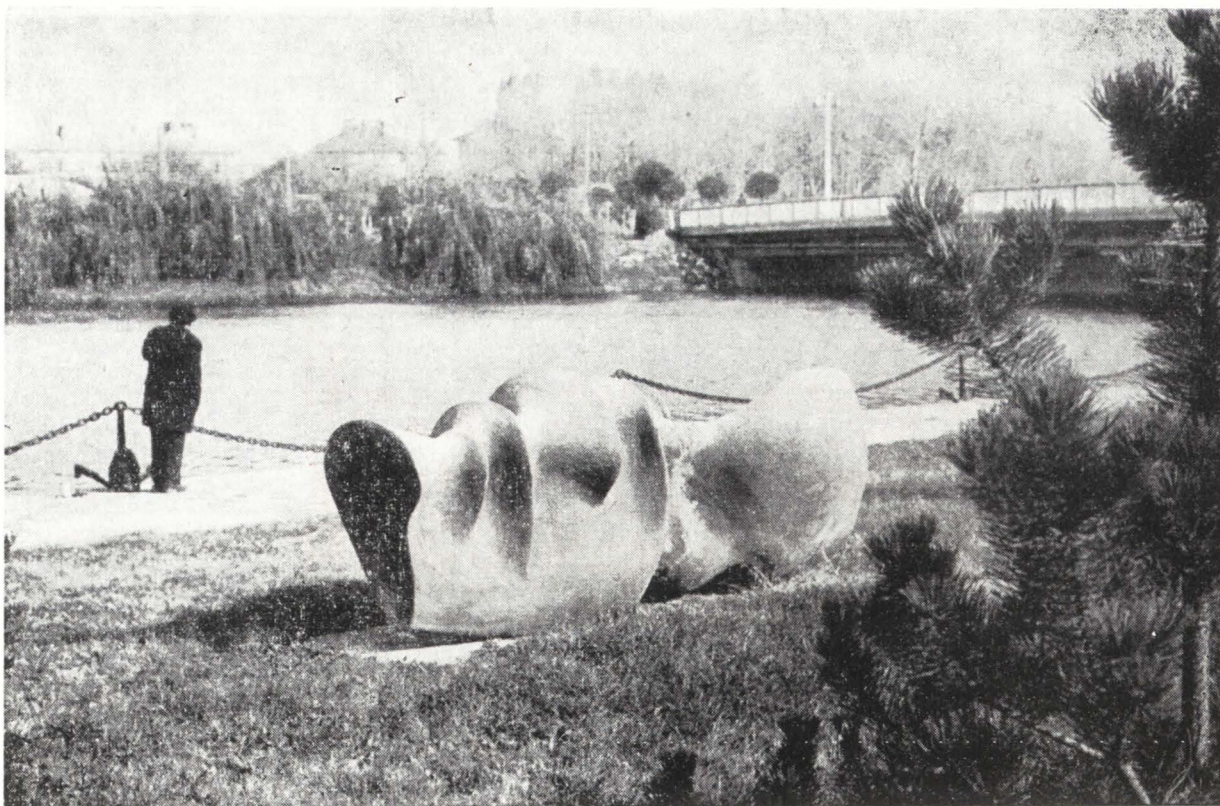


Fig. 13. — Costel Badea, *Cochilie*, 1971, șamotă de gresie cărămizie, Î. cca 1 m, L. 2,50 m (malul Carasului), văzută din spate.



Fig. 14. — Costel Badea, *Contrast mineral*, 1974, șamotă de gresie ocru-cărămizie, Î. pînă la 1 m, L. cca 1,20 m (malul Carasului).



Fig. 15. — Amplasarea lucrărilor din 1974 de-a lungul malului Carasului.



Fig. 16. — Victor Cristea, *Trei elemente*, 1971, șamotă de gresie, ocru-deschis, Î. până la 70 cm (malul Carasului).

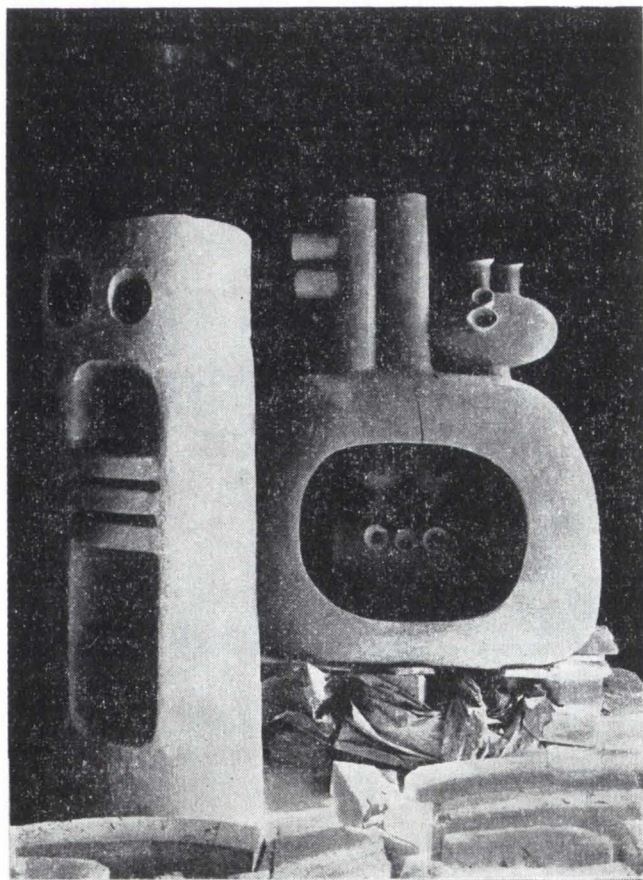


Fig. 17. — Petre Nichita, *Formă interioară-exterioară*, 1975, șamotă de gresie, nearsă, Î. cca 3 m.

ziționale luate în parte amintind sonoritatea unor instrumente muzicale; *Pădurea înflorită* (1972) de Veronica Sfîrlea; *Rodul pămîntului* (1972, fig. 12) de George Tiutin, în care varietatea infinită a formelor rotunde, perfect modelate, dobîndește calități metalice — impresie întărită și de aspectul coloristic — dovedind similitudini cu sculptura în fier a germanului Robert Müller, *Saba*, din 1958; *Roata hidraulică* (1975) de Eugen Cioancă, concepută a fi funcțională, respectă cu strictețe structura tehnologică a mecanismului modelului; sau *Cochilia* (1971, fig. 13) de Costel Badea. Majoritatea acestor lucrări lasă să se întrevadă intenția de vitalizare a unor obiecte concrete și impersonale: prin propunerea unor echivalențe biologice de ordinul vegetalului, ele dobîndesc dimensiunea lirică. Astfel, lucrarea lui Tiutin se apropie de o configurație fantastică, de natură gnomică. Bivalența implicită — obiect tehnic, formă biologică — a *Cochiliei* lui Costel Badea se concretizează într-o mișcare dinamică amplă, ridicată la scară monumentală, solicitînd în același timp spațiul și privitorul. Privită din spate, *Cochilia* creează un reper interesant față de suprafața apei și de sălciile de pe malul opus, prin aspectul multiaxial, care este o trăsătură permanentă a creației artistului. Chiar dacă sculpturile lui sugerează idei general umane, ritmarea compozițională rămîne totuși mobilul lor generator.

Existența formelor naturale minerale, cu structuri geometrice sau amorfe, cît și a celor capricioase ale vegetației, reflectîndu-se în conștiința umană, se poate metamorfoza în forme-structuri expresive. Sculpturile de ceramică *Cristale* (1973) de Tereza Panelli-Bubă, *Trei elemente* (1971, fig. 16) de Victor Cristea, cele două fîntîni din 1975 ale lui Radu Tănăsescu și Virgil Mihăescu, precum și *Fruct* (1972) de Constantin Nircă — unica lucrare mai deosebită a artistului, celelalte patru fiind de un figuratism desuet și de un decorativism bombastic — întruchipează astfel de forme de creștere. Ele nu pot fi considerate simplu imitative, ci mai degrabă meditativ-transfigurate. Avînd corîndențe evidente cu natura, se constituie ca existențe autonome prin originale, dar organice mișcări evolutive ale volumelor.



Fig. 18. — Nicolae Ovejan, *Configurație spațială*, 1973, șamotă degresie cărămizie, Î. cca 2 m (spital).



Fig. 19. — Virgil Mihăescu, *Liane*, 1974, șamotă de gresie nearsă, Î. cca 3 m, distrusă.

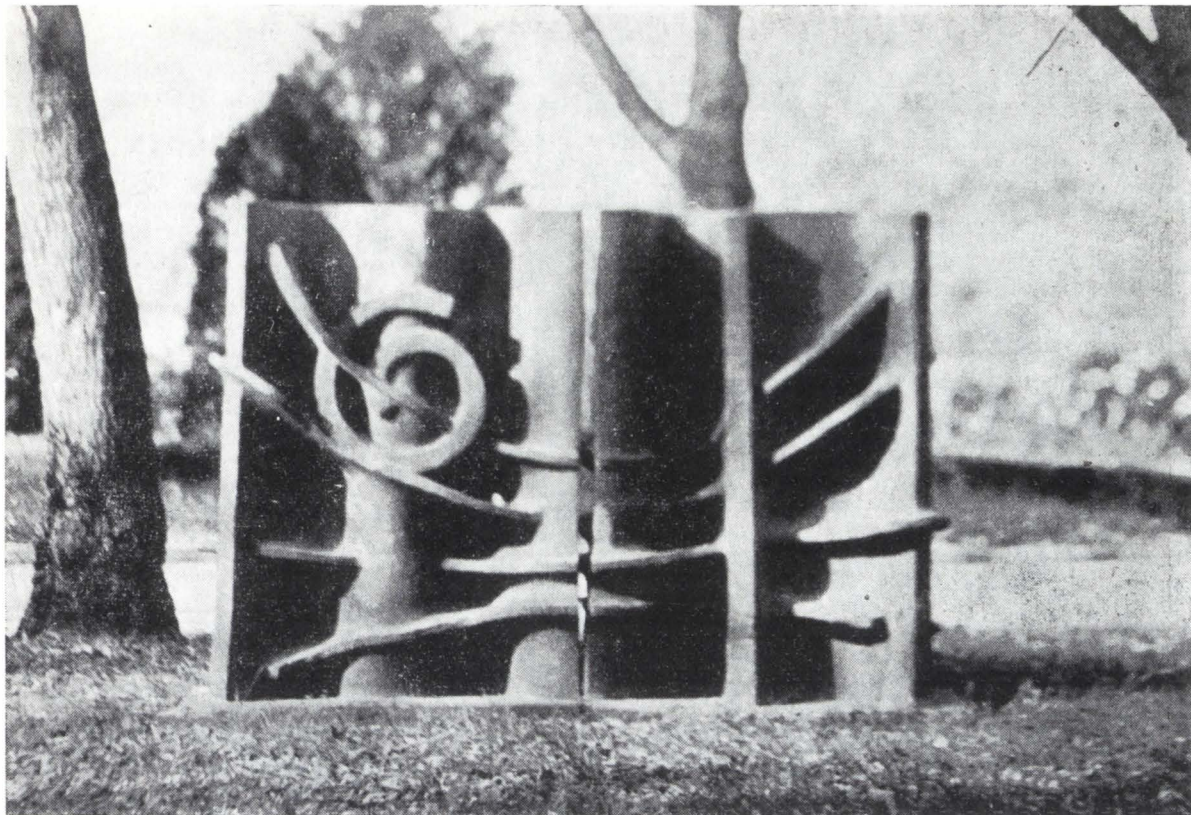


Fig. 20. — Wilhelm Fabini, *Pădure*, 1971, șamotă de gresie cărămizie, Î. 1 m (malul Carasului).

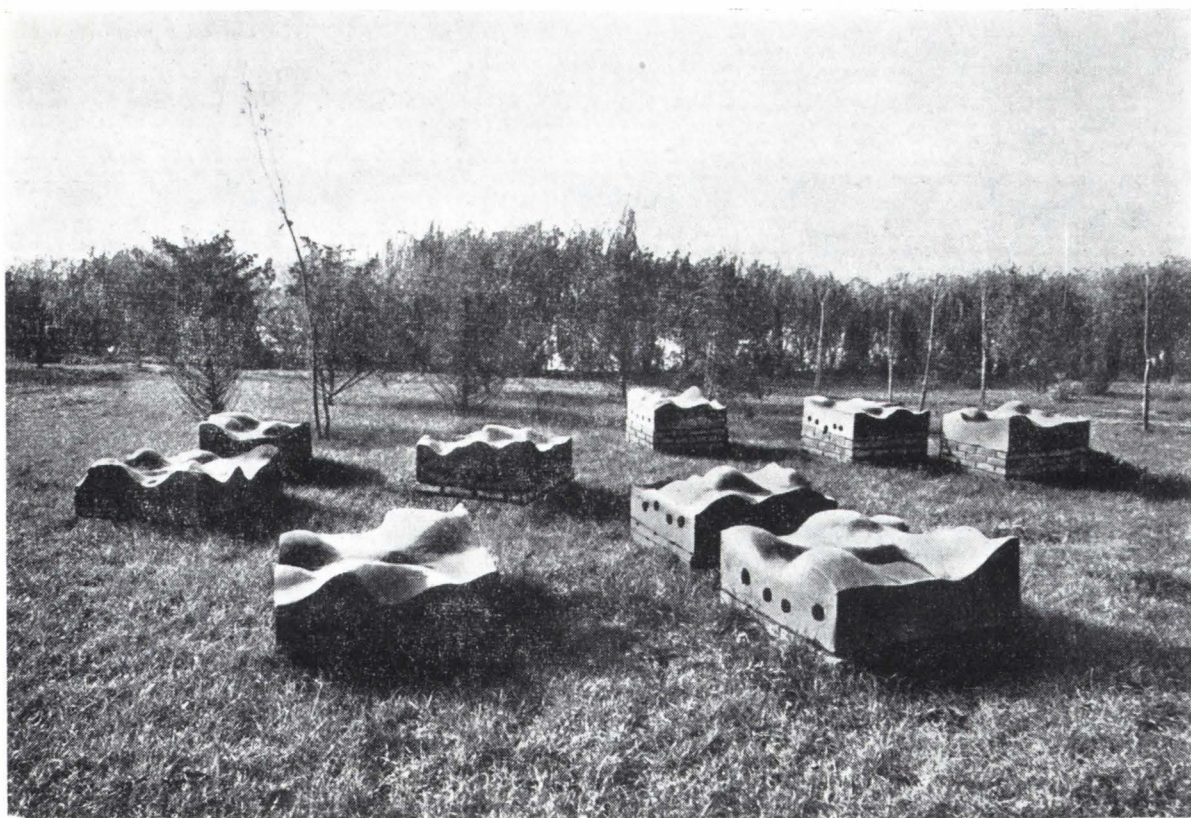


Fig. 21. — Magda Csutak, *Valuri-păzirea pământului*, 1972, șamotă de gresie cărămizie, 9 elemente, cca 1 m² fiecare (malul stîng al canalului Carasu).

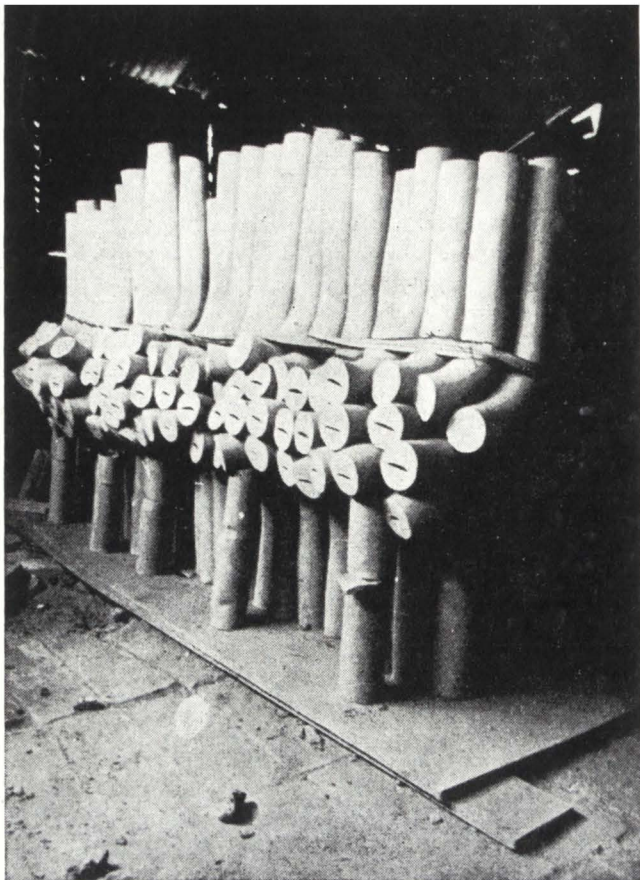


Fig. 22. — Virgil Mihăescu, *Orga apelor*, 1975, șamotă de gresie, nearsă, Î. cca 1,50 m, L. cca 2 cm.

Fig. 23. — Florian Lazăr Alexie, *Izvorul pământului*, 1975, șamotă de gresie nearsă, L. cca 2,50 m, l. cca 1,50 m.



Configurațiile fantastice dezvăluie atracția irezistibilă pe care tainele necunoscutului natural și cele ale subconștientului o exercită asupra omului, dând posibilitatea desfășurării libere a imaginației. Fiind în general abstractizări optico-geometrice ale unor structuri biologice, combinate aleatoriu sau sub imperiul pur al fanteziei, formele spațiale ale lui Petre Nichita (*Formă spațială*, 1971 și 1974, precum și *Formă interioară-exterioară*, 1975, fig. 17), Nicolae Ovejan (*Configurație spațială*, 1973, fig. 18) și Virgil Mihăescu (*Liane*, 1974, fig. 19, distrusă în timpul procesului de finisare) se constituie ca mituri lirice, apolinice, capabile să transmită o notă de feeric peisajului.

Ceramicile sculpturale ale lui Wilhelm Fabini, *Pădurea* (1971, fig. 20) — o stilizare a pădurii — și Magdei Csutak, *Valuri — păzirea pământului* (1972, fig. 21) — nouă elemente pseudo-seriale redând unduirea reliefului — vădesc o orientare originală, ele fiind mai mult decât simple asocieri la fenomene naturale. Peisajul și relieful devin motive de sine stătătoare ale sculpturii. De o realizare estetic-decorativă superioară, aceste ceramici par să se identifice cu atmosfera și cu specificul cadrului natural în care au fost amplasate.

Ediția 1975 oferă surpriza unei serii de propuneri pe tema îmbinării funcțional-decorative a apei cu ceramica, idee sugerată de planul unei ambientări sistematice a unei văi secate (amenajarea urmînd cursul în pantă al albiei), și anume: *Fîntîna-cișmea* a lui Ion Berendea, o stilizare geometrică a unor recipiente, mai ales a căușului; *Fîntîna de băut*, concepută de Constantin Mara în spiritul fîntînilor din piațetele Renașterii italiene, formată dintr-un poliedru de cca. 3 m înălțime, zidit din moduli, cu suprafețe laterale concave și cu un ornament reliefat pe una din ele, deasupra jetului de apă; *Cumpăna apelor* de Iulian Teodorescu, o compoziție serială monumentală, gîdită ca o sculptură ceramică înconjurată de oglinzi de apă, și *Roata hidraulică* a lui Eugen Cioancă, răspunzînd unei spiritualități tehnologice, simbolizează energia apelor captată de om.

Orga apelor de Virgil Mihăescu (fig. 22) este o metaforă a energiei necaptate a apelor de munte, pulsînd cu o sonoritate amplificată prin tuburile acestei orgi vegetale; a unei forțe dintr-un spațiu al înălțimilor. Pandantul acestei lucrări este *Izvorul pământului* de Florian Lazăr Alexie (fig. 23), care evocă spațiul întinderilor plane, mioritice — apa ce ume-

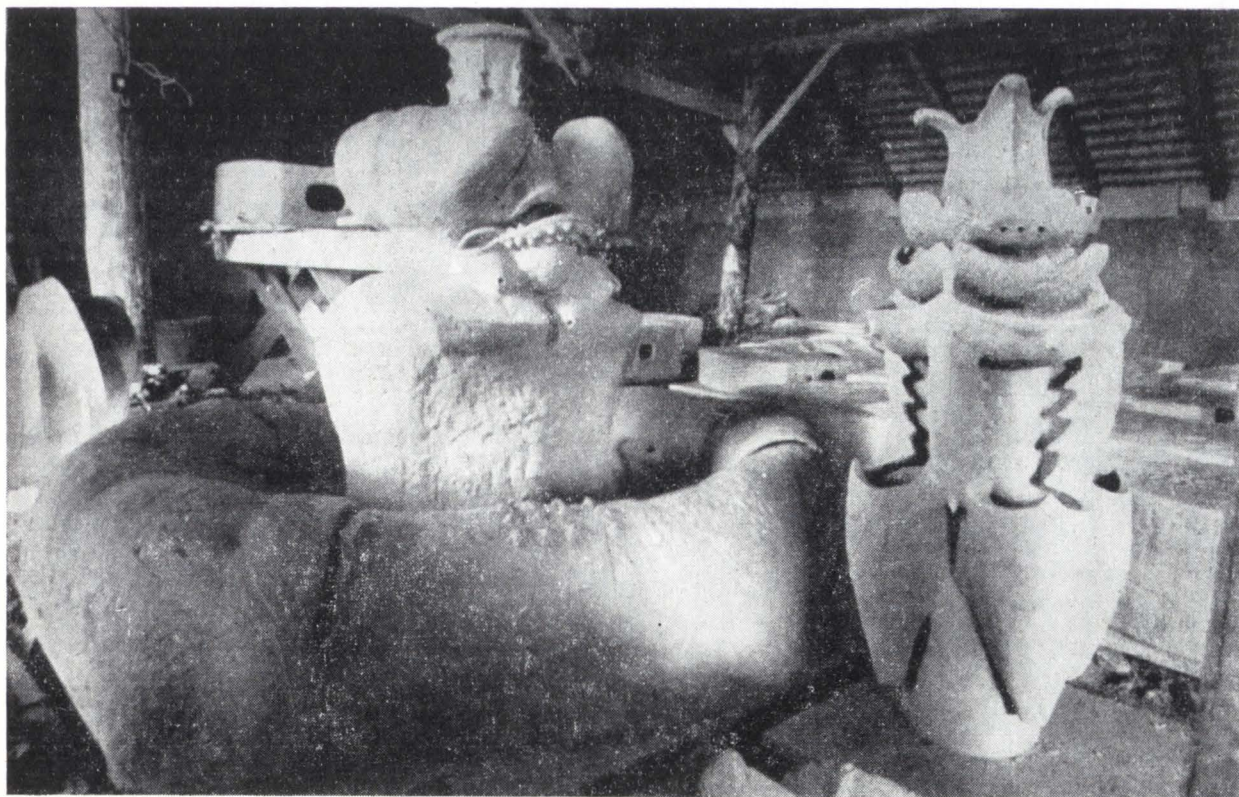


Fig. 24. — Radu Tănăsescu, *Fîntîna rodie*, 1975, șamotă de gresie, nearsă, Î. cca 2,20 m.

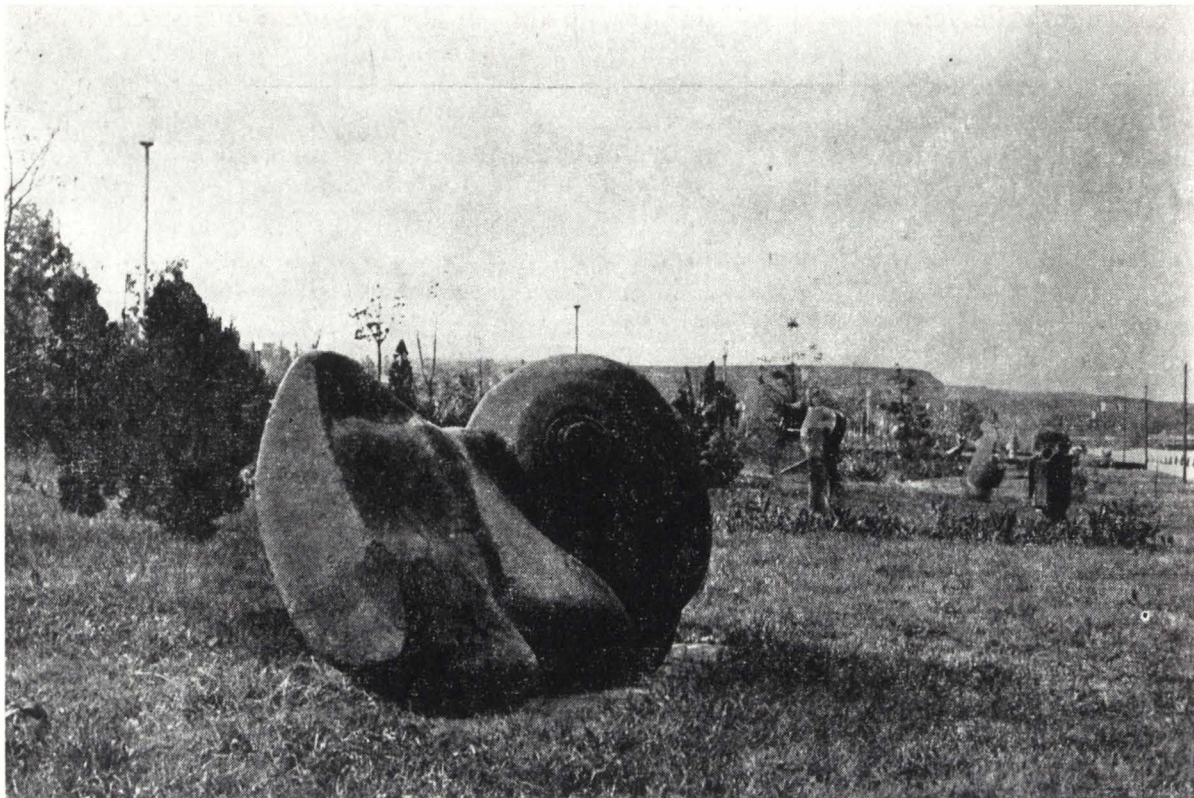


Fig. 25. — Amplasarea de pe malul Carasului (detaliu).

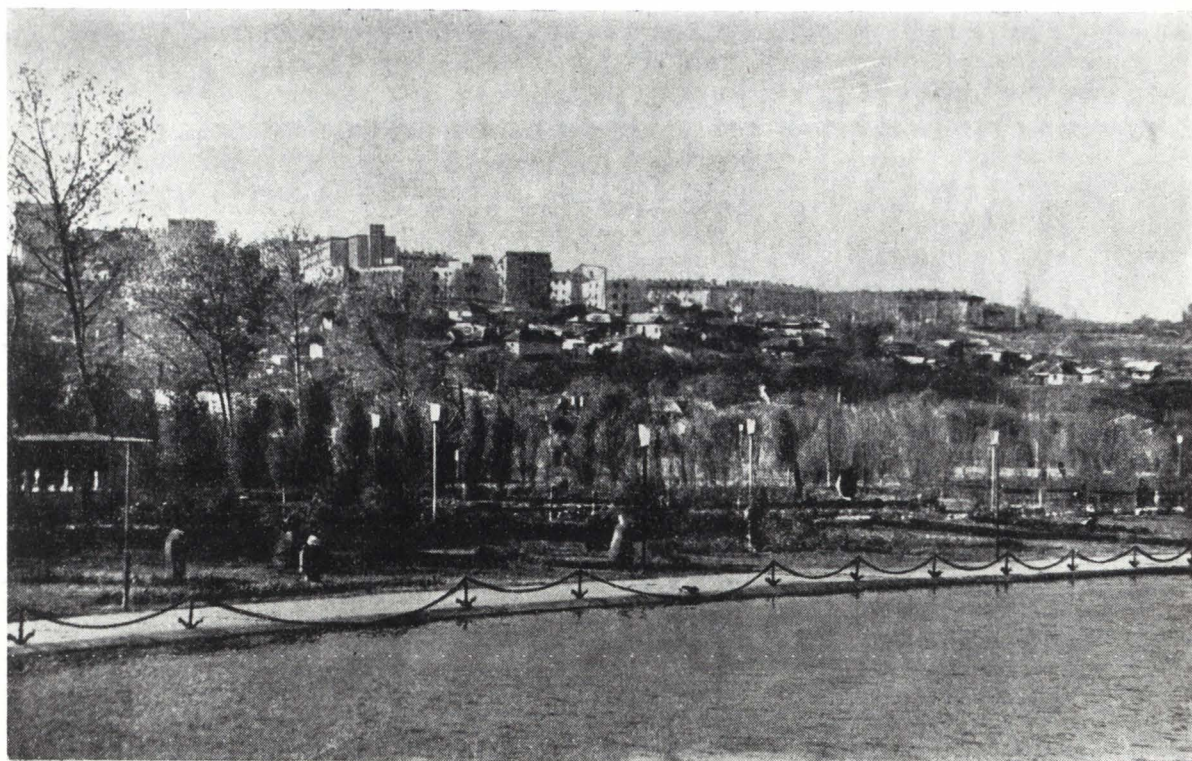


Fig. 26. — Amplasarea de pe malul Carasului, 1971, vedere frontală.

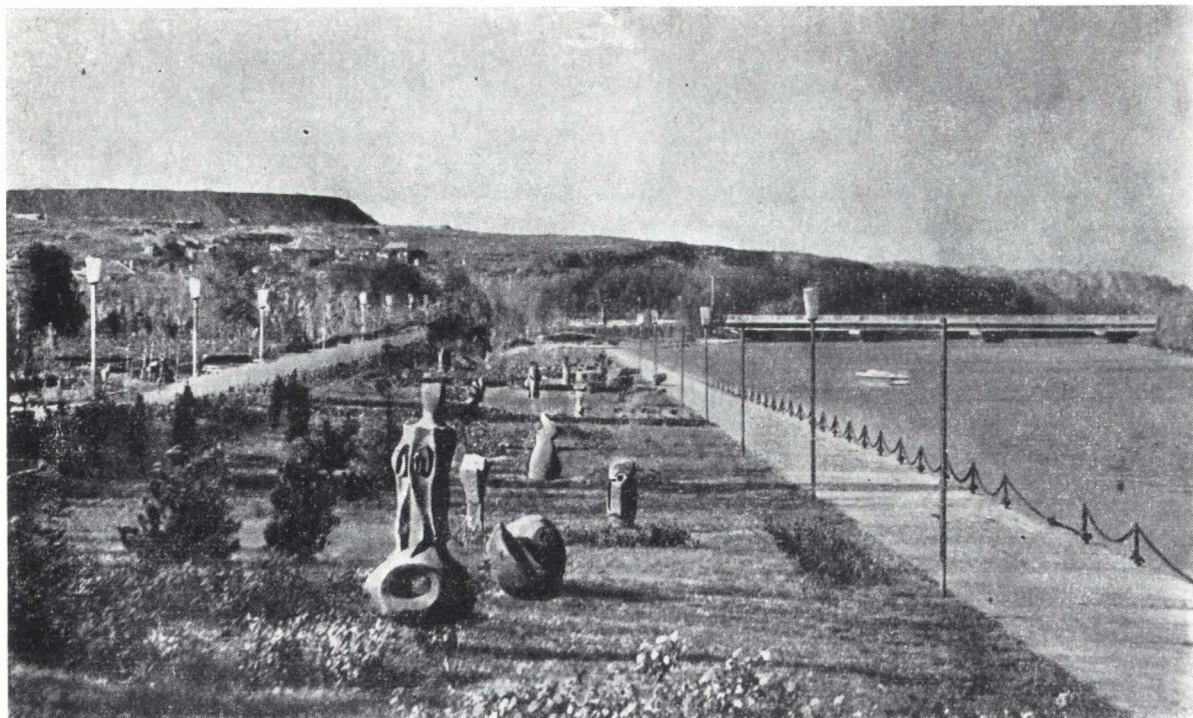


Fig. 27. — Amplasarea de pe malul Carasului, 1971, vedere laterală.

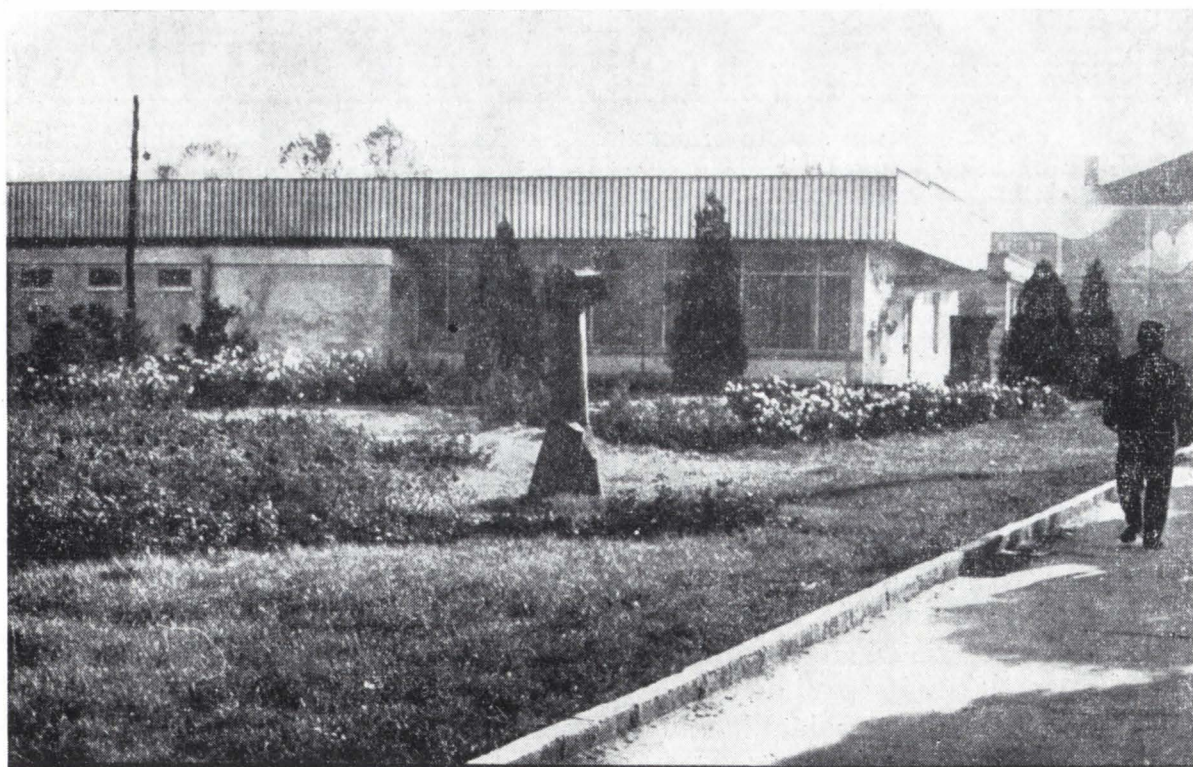


Fig. 28. — Amplasarea de lângă bowling cu lucrări de: Ioana Stepanov (1972) și Alvaro Botez (1972).

zește solul dăruind fertilitate și belșug. Simbol al spațiului închis, ermetic, *Fintina rodie* de Radu Tănăsescu (fig. 24) sugerează la rîndul ei procesul germinației biologice — configurația rodiei aducînd o notă de pitoresc oriental ce ar cere glazuri colorate — în care apa apare ca un element dătător de viață.

Ca raportări posibile la trei regnuri diferite, reprezentate prin evocarea unor sinestezii semnificative, ultimele trei fîntîni includ de fapt diferite modalități de dăinuire în timp: fie curgerea neconținută, fie circuitul devenirii și creșterii roadelor.

★

Trebuind a fi situate într-un context spațial urbanistic dat, sculpturile de ceramică de la Medgidia nu mai pot fi subordonate conceptului de artă de expoziție, ele dobîndind astfel funcționalitatea unor sculpturi monumental-decorative ambientale. Destinate să mobilizeze parcurile, scuarurile și spațiile verzi dintre blocuri în noile cartiere ale orașului, ele vin să contribuie la crearea unei ambianțe spirituale cu forță de atracție și iradiere, menirea lor fiind să domine spațiul și să satisfacă necesitatea de frumos, de trăire estetică a omului «urbanizat».

Eduard Trier¹⁴ propunea trei categorii de îmbinare a artelor plastice cu arhitectura, și anume: *integrarea* (de natură materială sau formal spirituală), *aplicarea* (de natură decorativă sau semnificativă) și *confruntarea* (de natură «contrastivă» sau concordantă). Includerea operei de artă plastică în contextul spațiului urban mai poate implica, în toate aceste categorii, și raportarea la situația istorică și geografică a locului; imperios necesară în concepția monumentului istoric sau comemorativ, această raportare prezintă totuși o relevanță redusă în cadrul sculpturilor ambientale, predominant decorative, fapt ce se adevărește și în cazul Medgidiei, avînd și altă motivare, pe care o vom arăta mai jos. Orașul beneficiază de o așezare pitorească pe coasta sudică a dealului Medgidia, pietros și abrupt, de-a lungul văii Carasului, ce se deschide înspre nord între dealurile Docuzol și Panaghir, formînd niște bălți întinse. Prea puțin s-a mai păstrat însă, cu trecerea vremurilor și cu inerentul progres al civilizației, din specificul dobrogean al vechii așezări. Azi Medgidia este un oraș industrial cu o fabrică de ciment și una de produse ceramice, iar pentru viitor se preconizează construirea altor obiective industriale. Acești factori vor duce la o intensificare a procesului de urbanizare. Mai există încă o geamie, o veche baie turcească dezafectată și unele gospodării tătărești și ici-colo cîte o casă în stilul neoclasicist de la începutul secolului, ele dispar însă în invazia de case familiale de tip suburban și blocuri noi stereotipe, ce au în vedere în primul rînd funcționalitatea și economicitatea. Și aici lipsește interesul edililor-arhitecți ai județului Constanța pentru cultivarea specificului geografic și spiritual în sistematizarea urbană. Este evident că în activitatea lor de decorație urbană sculptorii ceramiști au pornit de la această premisă a unui spațiu urbanistic modern depersonalizat — un fel de asumare pasivă a realului ca dat concret imediat — lucru ce acorda o libertate mai mare invenției formale. Acțiunea specifică, de compensare spirituală, a intervenției lor în peisajul urban rămînea să se exercite astfel în ordinea superioară, oarecum abstractă, a participării psihice. Însă un rapel la memoria istorică latentă a locurilor ar fi fost în măsură să ofere prețioase elemente aluzive de ordinul unui pitoresc dobrogean, cu notele lui de exotic și fabulos (fericit prezente, dealtfel, și într-o inspirație majoră a literaturii noastre), care să solicite mai direct imaginația și, printr-o mai intensă aură conotativă, să realizeze o mai omogenă ambianță culturală. În această direcție s-ar fi putut specula și spiritul unui curent major al artei actuale, realizîndu-se în același timp, mai tangibil, acea funcție de recuperare spirituală a puterilor gnomice pe care arta e chemată adesea s-o împlinească în contextul civilizației tehnologice de azi.

Sculpturile ceramice monumental-decorative din șamotă de gresie, înalte de la 1 la 3 m, au fost amplasate în spații de circulație intensă:

— 1971, în parcul orașului, de-a lungul canalului Carasu;

¹⁴ Eduard Trier, *op. cit.*, p. 59–60.

- 1972, în raza bowlingului;
 - 1973, pe spațiile verzi din fața spitalului și printre blocurile din aceeași zonă;
 - 1974 (din cele păstrate) aproape toate de asemenea în parcul orașului.
- Cele din 1975 nu au fost încă amplasate.

Contrar părerii că în spațiul natural se poate așeza orice și oricum, amplasarea de-a lungul malului Carasului (fig. 27) denotă o multiplă raportare la spațiul ambiental existent, consilier fiind arhitecta Florica Vasilescu. Luînd ca punct de reper *Figura* lui Berendea, privirea este direcționată de *Cochilia* (fig. 25) lui Costel Badea înspre celelalte lucrări, alternate în așa fel încît să creeze accente vizuale. Raportări la reliefurile domol și ondulate ale dealului, la suprafața apei și la malul stîng, cît și la semnificația parcului, loc destinat reculegerii, generează unele dominante majore. Accesibile dinspre mal, ele se oferă contemplării și reflecției. Văzute însă de pe pod (fig. 26), avînd ca fundal amalgamul de stiluri arhitectonice ce urcă dealul, devin miniaturale, își pierd expresivitatea spațială. Apare deci necesitatea unei amenajări reliefate, de exemplu sub formă de terase. Există însă și unele aspecte ce se pot remedia mai ușor, ele fiind rezultatul unui decorativism excesiv: vegetația abundentă, boschetele, gardurile vii intercalate pe cel de-al doilea rînd de sculpturi (este cazul și al lucrării Luciei Teodorescu-Maftei, de lîngă bowling) tind să le transforme în « pitici de grădină ».

Din păcate, amplasarea ceramicilor sculpturale nu se hotărăște exclusiv de către artiști, soluția definitivă fiind lăsată deseori în seama orașului. Astfel marea majoritate a lucrărilor păstrate din 1974 a fost amplasată tot în parcul de-a lungul malului Carasului, ceea ce, parțial, dezavantajează amplasarea echilibrată din 1971, unele ceramici sculpturale pierzîndu-și din această cauză necesarul spațiu de iradiere (fig. 15). Pe de altă parte, acest fapt a contribuit la accentuarea aspectului unui muzeu în aer liber – ce înainte existase doar într-o măsură redusă.

Celelalte soluții de amplasare în directă vecinătate a ansamblurilor arhitectonice, ca integrări ulterioare într-un spațiu urbanistic dat, sînt mai degrabă confruntări « contrastive » decît concordante (o excepție interesantă fiind *Forma spațială* a lui Petre Nichita, 1974, amplasată în fața muzeului) sau integratoare. O reușită în această direcție reprezintă complexul sculptural din raza bowlingului (fig. 28). O atenție deosebită solicită uneori problema soclului, ca în cazul coloanei antropomorfe a lui Constantin Nircă (1973), din spațiul verde dintre blocurile de lîngă spital (sculptura însăși fiind o formulare artistică destul de precară), sau al lucrării lui George Tiutin, situată deasupra ștrandului, unde soclul masiv de cărămidă zidită nu pune lucrarea în valoare, ci, dimpotrivă, diminuează sensibil percepția valorilor ei artistice. Chiar dacă oficialitățile orașului manifestă o deosebită preferință pentru socluri zidite, din cărămidă, soluția cea mai adecvată rămîne totuși, în cazul spațiilor verzi, soclul îngropat, astfel încît sculpturile de ceramică par să stea direct pe gazon, ceea ce presupune firește să se renunțe la vegetația abundentă din vecinătatea lor.

Spre deosebire de complexul de la bowling, cel din preajma blocurilor de lîngă spital prezintă o amplasare eșuată; aici se cerea o sculptură care să poată fi raportată la fațada laterală, în mare parte opacă.



În afară de lucrările de ceramică ale celor trei simpozioane, pentru obținerea unei ambianțe reconfortante și atractive urbanistica Medgidiei a recurs și la alte modalități artistice. Au fost astfel decorate clădiri social-administrative sau culturale importante (spital, liceu, muzeu, cinematograf, bowling) cu mozaicuri sau sgraffiti. Lucrările colective ale studenților catedrei de pictură monumentală a secției de arte decorative din București, amplasate ulterior, chiar dacă prezintă unele rezolvări interesante, nu reușesc totuși să dea rezultate satisfăcătoare. Astfel, în 1971, au fost aplicate un mozaic și un sgraffito pe fațada spitalului, un perete cortină al unei construcții tip monobloc concentrat cu șase niveluri, la care e adosat perpendicular un grup de trei volume cu două niveluri. Pe fațada unuia dintre aceste volume, al cărei zid compact, atacat doar de intervalul unei ferestre, este expus în permanență soarelui, a fost aplicat un mozaic de ceramică cu glazură lucioasă, care nu este însă deloc

adecvat acestei situații spațiale, cu toate că dovedește o compoziție generoasă a suprafețelor cromatice.

Sgraffito-ul amplasat lângă intrarea clădirii principale a spitalului, o compoziție decorativă cu aluzii figurative, se desfășoară într-un flux dinamic continuu ce sugerează spații deschise. Stilul linear, viguros, cât și cromatic (brun, alb, gri) denotă certe calități grafice. Însă valoarea acestei lucrări nu poate domina, fiind îngrădită de structura arhitectonică a clădirii, neadecvată unei astfel de decorări prețioase. Amplasate pe o fațadă laterală (ca și sgraffito-ul de la cinematograful, din 1972), ceea ce îi scade raza de acțiune, însă într-o perspectivă ce avantajează atât compoziția, cât și materialul folosit, mozaicurile de la bowling¹⁵ (fig. 29) reprezintă o îmbinare reușită între arhitectura aerată (beton, sticlă, metal inoxidabil)



Fig. 29. — Unul dintre mozaicurile de la intrarea în bowling, lucrare de diplomă a studenților Tudor Popescu și Teodora Popescu.

și seninătatea mozaicurilor executate în pietricele mici de ceramică glazurată cu tonuri cromatic armonizate (diferite nuanțe de verde, galben, brun, roșu-brun, gri, alb). Compoziția stilistică angajată în suprafețe coloristice ample și dinamice, animate de formele fantastice ale florei și faunei marine, evocă universul liric al lui Miró sau Klee. Între timp, orașul s-a îmbogățit cu alte decorații murale (în special mozaicuri), care au fost aplicate hănelor din piață și clădirilor din împrejurimile muzeului.

Dorința excesivă de decorare a spațiului urban, un fel de *horror vacui*, a generat însă și aspecte mai puțin agreabile: astfel, diferite spații verzi au fost populate cu construcții spațiale metalice, rod al aceleiași colaborări cu studenții, sculpturi ce recondiționează diferite deșeuri industriale, experiențe formale gratuite, deseori neinspirat așezate în directă vecinătate cu ceramica sculpturală.

★

Rezervele noastre critice nu vor desigur să diminueze nicidecum elanul și realizările, demne de admirație, în scopul unei revitalizări și umanizări a spațiului ambiental urban ce

¹⁵ Lucrare de diplomă a studenților din clasa profesorului Costin Ioanid: Tudor Popescu și Teodora Popescu, din anul 1974.

caracterizează oraşul Medgidia. Chiar dacă nu poate fi comparat cu realizările remarcabile, guvernate de unitatea autoritară a gândirii artistice, de la Cluj (formele spaţiale ale lui Mircea Spătaru, de la edificiul centrului radio) sau de la Amara (ansamblul decorativ al arhitectului Paul Bortnovschi), complexul de ceramică sculpturală de la Medgidia conferă indiscutabil spaţiilor urbane o nouă pulsaţie şi o nouă amplitudine spirituală.

Dacă sculpturile unei tabere ca aceea de la Măgura, generate de specificul şi tehnica de prelucrare a materialului litic, ce permite o diversitate mare a scriiturilor artistice individuale, fac dificile soluţiile unei raportări sau integrări organice în spaţiul urbanistic, ceramica sculpturală de la Medgidia — obţinînd o unitate vizuală datorită particularităţilor materialului şi tehnicii de modelare — facilitează realizarea unui complex ambiental unitar. Materialul ceramic, familiar şi preţios în acelaşi timp, determină totodată şi stabilirea unui contact mai direct între public şi opera de artă.

«Oraşul nu este făcut cu pietre <azi ar fi spus, mai curînd, «din material plastic»>, e făcut cu oameni», afirmase o dată Marsilio Ficino, pe care, comentîndu-l, G. C. Argan adaugă: «Nu este dimensiunea unei funcţiuni, este dimensiunea existenţei <. . .> este şi va fi întotdeauna un spaţiu vizual: un spaţiu care poate fi organizat ca sistem de informare». Realizarea lui presupune însă «integrarea artelor vizuale în întreprinderea urbanistică»¹⁶. Încercarea de decorare urbanistică de la Medgidia vine în sensul acestei gândiri artistice moderne ce se impune ca o necesitate spirituală vitală civilizaţiei contemporane.

LISTA PARTICIPANŢILOR LA CELE CINCI EDIŢII ALE SIMPOZIONULUI DE CERAMICĂ DE LA MEDGIDIA 1971 – 1974

I. EDIŢIA 1971: Parcul oraşului, de-a lungul Carasului

1. Florian Lazăr Alexie	-- <i>Energie încătuşată</i>
2. Costel Badea	-- <i>Energie descătuşată</i>
3. Ilie Beldean	— <i>Cochilie</i>
4. Ion Berendea	— <i>Compoziţie</i>
5. Vasile Cercel (absolvent)	— <i>Figură</i>
6. Victor Cristea	-- (lucrare amplasată la spital)
7. Wilhelm Fabini	— <i>Trei elemente</i>
8. Dragoş Gănescu	— <i>Pădure</i>
9. Alexandru Gheorghe	— <i>Ianka</i>
10. Lucia Teodorescu-Maftei	-- <i>Compoziţie</i>
11. Patriciu Mateescu	-- <i>Sunet</i>
12. Florentina Mihai	-- <i>Forţa pămîntului</i>
13. Petre Nichita	-- <i>Cheia pămîntului</i>
14. Constantin Marcu Nircă	-- <i>Formă spaţială</i>
15. Dumitru Rădulescu	-- <i>Compoziţie</i>
16. Ioana Stepanov	-- <i>Mireasa</i>
17. Romeo Voinescu	-- <i>Compoziţie</i>
	-- <i>Compoziţie</i>

II. EDIŢIA 1972: Raza bowlingului

1. Alvaro Botez (absolvent)	— <i>Caz singular</i>
2. Magda Csutak (absolventă)	— <i>Valuri — păzirea pămîntului (pe malul stîng)</i>
3. Lucia Teodorescu-Maftei	— <i>Unduirea pămîntului</i>
4. Constantin Marcu Nircă	— <i>Fruct</i>
5. Veronica Sfirlea	— <i>Pădurea înflorită</i>
6. Ioana Stepanov	— <i>Înălţare</i>
7. George Tiutin	— <i>Rodul pămîntului</i>

III. EDIŢIA 1973: Spaţiile verzi din faţa spitalului şi printre blocuri

1. Tereza Panelli-Bubă	— <i>Cristale</i>
2. Ştefan Bilciu	} — lucrările s-au deteriorat în timpul procesului de finisaj
3. Nicolae Eftimie	
4. Virgil Mihăescu (absolvent)	
5. Constantin Marcu Nircă	— <i>Compoziţie</i>

¹⁶ G.C. Argan, *Urbanistica: spaţiu şi ambient*, în *Arta*, 1969, nr. 5, p. 21.

- | | |
|-------------------------------|-------------------------|
| 6. Nicolae Ovejan (absolvent) | – Configurație spațială |
| 7. Veronica Sfirlea | – Compoziție |
| 8. Ioana Stepanov | – Compoziție |

IV. EDIȚIA 1974: În parcul orașului, de-a lungul Carasului, alături de lucrările ediției 1971

- | | |
|----------------------------------|---|
| 1. Costel Badea | – Contrast mineral |
| 2. Ion Berendea | – Unire |
| 3. Ștefan Bilciu | – (parțial păstrat) |
| 4. Alvaro Botez | – Aripă a năzuinței |
| 5. Constantin Cantea (absolvent) | – Suspensie |
| 6. Eugen Cioancă | – Omagiu devenirii |
| 7. Dragoș Gănescu | – Sferă |
| 8. Petre Manea (absolvent) | – Făptură |
| 9. Virgil Mihăescu | – Liane (deteriorată în timpul procesului de finisare) și Capra |
| 10. Petre Nichita | – Formă spațială |
| 11. Constantin Marcu Nircă | } – deteriorate |
| 12. Nicolae Ovejan | } |
| 13. Vasile Rădeanu | – Avânt |
| 14. Dumitru Rădulescu | – Stelă |
| 15. Ioana Stepanov | – Omagiu eroului căzut |
| 16. Iulian Teodorescu | – Compoziție modulară |

V. EDIȚIA 1975: nu a fost încă amplasată

- | | |
|-----------------------------------|--|
| 1. Florian Lazăr Alexie | – Izvorul pământului |
| 2. Ion Antonică | – Dezvoltare antitetică |
| 3. Ion Berendea | – Fintină-cișmea |
| 4. Ștefan Bilciu | – Planuri unduite |
| 5. Eugen Cioancă | – Roată hidraulică |
| 6. Iulia Dinescu-Bran | – Ciupercă |
| 7. Gheorghe Fărcășiu (absolvent) | – Cochilie |
| 8. Dragoș Gănescu | – Plan paraboloid |
| 9. Petru Manea | – Vegetare |
| 10. Constantin Mara | – Compoziție cu spirală |
| 11. Virgil Mihăescu | – Fintină de băut |
| 12. Petre Nichita | – Orga apelor |
| 13. David Olteanu (absolvent) | – Formă interioară-exterioară |
| 14. Cristina Popescu (absolventă) | – Piramidă structurată |
| 15. Radu Tănăsescu | – Compoziție cu sferă și plan paraboloid |
| 16. Iulian Teodorescu | – Fintina rodie |
| 17. Mihai Tomșăneanu (absolvent) | – Cumpăna apelor |
| | – Suprafață de rotație în spirală |

ERGEBNISSE DES KERAMIKSYMPOSIUMS VON MEDGIDIA (1971–1975). KERAMIKPLASTIKEN ALS ENVIRONMENTALE AKZENTE EINES STADTBILDES

ZUSAMMENFASSUNG

Während der letzten zehn Jahre hat sich im Schaffen der jungen rumänischen Keramikergeneration eine offensichtliche Hinwendung zur skulptural-monumentalen Form abgezeichnet.

Obwohl die monumentale Keramikplastik eigentlich erst durch das Symposium von Medgidia – 1971 begründet – ins Zentrum des künstlerischen Interesses trat, können dennoch – ausgehend von einer Analyse der Ergebnisse der fünf Symposien – schon eventuelle Entwicklungsrichtungen bestimmt und in diesem Kontext gewisse Stilrichtungen dieser keramischen Kunstgattung synthetisiert sowie einige Entwicklungen individueller Stilstrukturen verfolgt werden. So haben sich bestimmte expressive Strukturformen als Typen visuellen Verhaltens durchgesetzt, die denen der zeitgenössischen Skulptur gleichen und eine evidente Abstraktionsfähigkeit aufweisen, u.zw. geometrische Formen (sowohl rein als auch mit figürlichen Implikationen), metaphorisch-phantastische und kapriziöse Formen (mit teilweiser Einbeziehung technologischer Strukturen) sowie eine gewisse Vorliebe für serielle Formen, wobei es auch zahlreiche kombinatorische Lösungen gibt.

Häufig wird, im Falle dieser Keramikplastiken, dem Formereignis ein symbolischer Bedeutungsgehalt assoziiert. Diese Synthese zwischen echt künstlerischer Wertigkeit und semiotischer Relevanz führt bei einigen Künstlern zu einer formalen und inhaltlichen Mehrschichtigkeit. In ihrer Gesamtheit betrachtet, weisen diese Keramikplastiken eine Befreiung von jenem Vorurteil auf, daß in der dekorativ-monumentalen

Plastik unmittelbare Anspielungen auf die traditionelle figürliche Plastik zu vermeiden seien. Vielmehr kann man feststellen, daß die menschliche Gestalt sowohl unter dem Aspekt ihrer geistigen und physischen als auch unter dem ihrer schöpferisch-produktiven oder biologisch-physiologischen Konstitution immer noch Anlaß tiefsinniger Reflexion und unversiegbarer Quell künstlerischer Inspiration ist (Statuen, Pars-pro-toto-Plastiken und Säulen anthropomorpher Prägung; Artefakte; rein geometrische, unfigürliche Kompositionen; Wachstumsformen; phantastische Konfigurationen; Brunnenplastiken, usw).

Dazu bestimmt in einem gegebenen architektonischen Raum frei aufgestellt zu werden, gestaltet um Parks, Plätze und die Grünanlagen in Neubauvierteln — also Punkte intensiven Verkehrs zu beleben, erfüllen die 1—3 m hohen Keramikplastiken aus Sandstein-Chamotte (die bei über 1200°C gebrannt wird, verglast und mit Glasuren überzogen werden kann), eine environmentale, monumental-dekorative Funktion; sie können demnach nicht mehr dem Begriff Ausstellungskunst untergeordnet werden. Unser Anliegen war es, gleichzeitig, auch die Natur der Bezugnahme auf die vorhandene Umgebung sowie verschiedene Aspekte der Einfügung in ein gegebenes Architekturbild zu untersuchen.

Dieses Unternehmen der dekorativ-environmentalen Gestaltung einer Stadt ist, in seiner Gesamtheit betrachtet, das Resultat eines modernen künstlerischen Denkens, welches sich in unserer heutigen Zivilisation in zunehmendem Maße als eine vitale geistige Notwendigkeit geltend macht.

PICTURA «NAIVĂ» ÎN CIRCUITUL VALORILOR ARTISTICE ȘI ÎN CONTEXTUL CULTURII POPULARE DIN ROMÂNIA

GHEORGHE COSMA

Aproape simultan cu marile eforturi de înnoire și primenire a problematicii artistice de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea s-a dat semnalul și pentru numeroase inițiative de reevaluare și de revalorificare a culturii și artei popoarelor primitive din perioade mai îndepărtate sau mai apropiate, ca și a artei și culturilor populare europene. În acest vast proces de reevaluare a unui tezaur artistic ignorat în epocile anterioare, arta modernă, prin marile ei spirite inovatoare, a avut un rol primordial.

Descoperirea picturii naive se datorește tocmai căutărilor febrile, deschise și neconformiste ale acestor mari investigatori pe tărîmul limbajului artistic, dornici să găsească noi surse de înprospătare a sensibilității artistice și să revigoreze o artă stagnantă, obosită de rețetele academiste desuete. Așa se explică de ce apariția fortuită în saloanele pariziene a cîtorva lucrări semnate de modestul vameș Henri Rousseau a trezit interesul unor Picasso, Georges Braque, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Wilhelm Uhde și al altor mari creatori și spirite de la începutul secolului nostru¹.

Descoperirea lui Henri Rousseau deschide calea altor pictori «naivi» ca Séraphine Louis, Vivin, aduși în atenția opiniei publice de Wilhelm Uhde², cărora le urmează Bombois, André Bauchant sau americanul Morris Hirsfield, cunoscut grație lui Sidney Janis, unul dintre cei dintîi cercetători ai picturii «naive» din S.U.A.³. Interesul pentru pictura «naivă» cunoaște o continuă ascensiune după primul război mondial. Sub titlul «Peintres du cœur sacré» se deschidea în 1928, la Paris, prima expoziție de grup a «celor cinci mari»: Rousseau, Séraphine, Vivin, Bauchant, Bombois, tablourile fiind selectate din colecția lui Georges Courtelin, al doilea colecționar de artă «naivă» după Wilhelm Uhde. Zece ani mai târziu, a fost organizată, tot la Paris, o altă expoziție mai amplă, intitulată «Les artistes populaires de la réalité», cu lucrările a opt pictori, pentru ca apoi la New York, în același an, să fie prezentată publicului o expoziție și mai importantă, «Les maîtres de la peinture populaire», care conținea nu mai puțin de 173 de lucrări semnate de 23 de artiști «naivi»⁴.

În deceniul 1930–1940 se fac noi și importante descoperiri care demonstrează că aria picturii «naive» este mult mai întinsă, cu surprinzătoare forme de manifestare, specifice

¹ Dora Vallier, autoarea unei importante monografii *Henri Rousseau* (Paris, 1970), menționează că Alfred Jarry l-a îndemnat pe modestul vameș să expună, în scopul unei sfidări a lumii burgheze, la «Salonul Independenților» din 1884, dată care marchează intrarea picturii «naive» în cadrul culturii artistice moderne. Dar primul care-și exprimă admirația față de Rousseau este Félix Vallaton. În 1895, Louis Roy, entuziasmat de tabloul *La Guerre*, publica un articol în *Mercure*. La «Salonul de toamnă», din 1905, a fost expus *Le Lion ayant faim*, iar la «Salonul Independenților», din 1910, tabloul *Le Rêve* avea să-l entuziasmeze pe Apollinaire.

² Wilhelm Uhde, colecționar și negustor de tablouri, interesat de puritatea cubismului, este atras în aceeași măsură și de puritatea «de la vue et du cœur» a «primitivilor», revelați de pictura vameșului Rousseau, căruia îi închină o primă monografie, în 1912. Séraphine Louis, bătrîna bonă din Senlis, Bauchant, grădinarul orașului, apoi poștașul Vivin și luptătorul de circ Bombois sînt descoperiți și făcuți cunoscuți tot de către el.

³ Sidney Janis publică o monografie *Morris Hirsfield*, în 1942.

⁴ Cf. Ștefan Tkáč, *L'intérêt porté à l'art insitit*, în *INSITA*, 1972, nr. 2, p. 93–94.

diferitelor puncte geografice ale lumii. Pictorul Krsto Hegedušić, profesor la Academia de arte din Belgrad, animator al asociației pictorilor profesioniști iugoslavi « Zemlja » (Pământul), care avea drept obiectiv apropierea artei iugoslave de popor, făcea o spectaculoasă descoperire în localitatea Hlebin⁵. Aici el a găsit doi pictori țărani, pe Ivan Generalić și Franjo Mraz, cărora li s-au adăugat alți pictori țărani, satul devenind curînd un loc de pele-rinaj artistic pentru majoritatea artiștilor profesioniști iugoslavi, exercitînd o influență fertilă asupra întregii picturi iugoslave și înscriindu-se printre cele mai puternice centre de artă « naivă » pe plan mondial.

Spre deosebire de artiștii « naivi » descoperiți în lumea occidentală, care sînt niște însingurați, izolați, artiștii « naivi » iugoslavi sînt integrați în viața satului, în mediul lor firesc, manifestîndu-se ca exponenți autentici ai unei expresii populare. Ulterior, s-au format în Iugoslavia și alte nuclee artistice asemănătoare, în satele Kovacita, Oparić sau Gornia Suma. Tot în acest sens, se poate menționa și grupul din Plovdiv, în frunte cu pictorul bulgar Zlatin Bojadjiev⁶.

Cam în aceeași vreme, muzeograful Karel Michl descoperea în localitatea Dobruska (nord-estul Boemiei) operele primului pictor naiv cehoslovac, Alois Beer (1833–1897). Interesant de subliniat este faptul că acesta era anterior vameșului Rousseau, dar a fost cunoscut tîrziu, după moarte, prin retrospectiva care i s-a organizat abia în 1937⁷.

După cel de-al doilea război mondial, interesul pentru pictura « naivă » sporește considerabil. În 1946 se deschidea o expoziție « Henri Rousseau », al cărei catalog era prefăcut de Tristan Tzara. La Muzeul de artă modernă din Paris se inaugura, în 1948, prima sală destinată « primitivilor » moderni, iar la Zagreb se deschidea, în 1952, o galerie permanentă a artiștilor naivi din Iugoslavia. Odată cu ampla expoziție internațională de la Bruxelles, organizată în 1958, urmată de o adevărată avalanșă de alte expoziții de artă « naivă », deschise la Baden-Baden, Hanovra, Bâle, Roma, Rotterdam etc., ce ating o frecvență apropiată de aceea a marilor saloane de artă plastică profesionistă, arta « naivă » își cucerește indiscutabil un loc, nu lipsit de semnificație, în complexa mișcare plastică a epocii noastre.

Fenomenul se manifestă extrem de variat pe cele mai diferite meridiane ale globului, așa cum îl relevă cu prisosință triennalele de artă « naivă » organizate la Bratislava începînd din 1966, expoziții care prilejuiesc ample dezbateri internaționale privind probleme teoretice esențiale ale acestei categorii artistice, ce trezesc interesul istoricilor de artă, al etnografilor, sociologilor, psihologilor și al altor cercetători ai culturilor populare⁸.

De la începutul secolului și pînă în prezent au fost atribuite diferite denumiri reprezentanților acestei categorii artistice, care continuă să mai circule și astăzi: pictori de duminică, pictori de ocazie, artiști din instinct, realiști naivi, primitivi, neoprimitivi, apoi artă spontană, artă din popor, ajungîndu-se la unele confuzii, de pildă, în ceea ce privește dile-tantismul ori unele forme ale « kitsch »-ului, sau folosindu-se vag termenul de artă populară. Se știe că Wilhelm Uhde, cel care a scris primele studii mai substanțiale despre Rousseau, Séraphine sau Bauchant, mînuia, cu predilecție, termenul de pictură « primitivă » modernă și uneori pe acel de « peinture de cœur sacré ». Dar termenul cel mai des întîlnit și care a fost adoptat în importante studii publicate sub semnătura unor André Malraux, Oto Bihalji-Merin, Anatole Jakovsky, Albert Dasnoy, Jean Cassou, Michel Butor, Jean Dubuffet, Boris Kelemen și alți cunoscuți istorici și cercetători de artă, este cel de artă « naivă »⁹.

⁵ Ion Frunzetti, în articolul *Pictura « naivilor »* (*Arta plastică*, 1964, nr. 1), prilejuit de expoziția « naivilor » iugoslavi la București, este primul istoric de artă din țara noastră care oferă un studiu introductiv asupra artei « naive » europene, pornind de la « școala » pictorilor țărani iugoslavi.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cf. Adolf Kroupa, *Alois Beer et le premier choix de ses œuvres*, în *INSITA*, 1973, nr. 3, p. 102–105.

⁸ Comunicările, studiile și dezbaterile de la simpozioanele internaționale ținute la Bratislava sînt publicate în revista *INSITA*, ca și în importante volume, cum este *Galeria*

2, *insitné umenie*, apărute la Bratislava începînd din 1971.

⁹ În majoritatea bibliografiei referitoare la această categorie artistică, întîlnim titluri în care predomină termenul de artă « naivă »: Anatole Jakovsky, *La Peinture naïve*, Paris, 1949; André Malraux, *Les Peintres naïfs du Douanier Rousseau à nos jours*, Knokke Zoute, 1956; Oto Bihalji-Merin, *Das naïve Bild der Welt*, Köln, 1959; Anatole Jakovsky, *Lexique des peintres naïfs du monde entier*, Bâle, 1967; Albert Dasnoy, *Exégèse de la peinture naïve*, Bruxelles, 1970; Boris Kelemen, *Die naïve Malerei Jugoslawiens*, Zagreb, 1969, și altele.

Din pricina acestei diversități de termeni și a confuziilor care se ivesc în mînuirea lor, la simpoziioanele organizate pe marginea triennalelor de artă « naivă » de la Bratislava, în abordarea unor probleme teoretice s-a luat în discuție și posibilitatea găsirii unei definiții mai adecvate, mai cuprinzătoare, care să acopere întreaga gamă de semnificații a fenomenului. În cadrul încercărilor de unificare și definire a termenilor, la primul simpozion internațional de la Bratislava, care a întrunit pentru prima oară cel mai mare număr de specialiști și teoreticieni ai artei « naive » din diferite colțuri ale lumii, s-a lansat termenul de « artă insitică », susținut de cehoslovacul Ștefan Tkáč și polonezul Aleksander Jakowski. Ei pornesc de la ideea că diferitele epitete atribuite pînă acum acestei categorii de artiști sînt fie prea limitative, prea înguste, fie confuze sau cu sensuri duble, cum ar fi cel de « artă primitivă », folosit și pentru unele forme de artă mai vechi. Recurgînd la cuvîntul latinesc « insitus » — care semnifică ceea ce este înăscut, originar, sincer — ei sînt de părere că denumirea de « artă insitică » ar defini mai bine însăși substanța fenomenului, avînd o sferă mai largă de asociații, convenabilă pentru polisemia sa ¹⁰.

Dar noul termen nu se bucură totuși de o acceptare unanimă. Numeroși sînt cei care — chiar în paginile revistei INSITA — continuă să rămînă la denumirea de artă « naivă ». De pildă, Michel Butor consideră că, cel puțin pentru versiunea franceză, este preferabil să se păstreze termenul de artă « naivă », care corespunde ca sens latinescului « insitus », « insitic » nefiind o formă adoptabilă pentru limba franceză, cum nu poate fi o soluție fericită nici pentru limba engleză ¹¹. Problema termenului rămîne încă deschisă, discuțiile asupra lui contribuind totuși la definirea domeniului artei « naive », a originii și a etapei ei istorice de apariție și dezvoltare. În legătură cu definirea acestei categorii artistice intervin însă o serie de aspecte speciale, încă insuficient elucidate. Termenul de « naivitate » nu este nou și scapă definițiilor aplicate, mai cu seamă celor cu sens peiorativ. Procedee naive s-au înregistrat mai totdeauna alături de majoritatea curentelor și stilurilor artistice din secolele trecute. Paralel cu « marea artă » a existat arta provincială, de pildă cea de portret, sau cea artizanală, cum este pictura decorativă de mobilă, pictura de reclame a tîrgurilor, diferite forme artistice neprofesioniste care, în general, întruneau caractere foarte apropiate de arta naivilor de astăzi, evidente în predilecția acordată detaliului, execuției minuțioase, fără cunoașterea legilor perspectivei și tehnicii meșteșugului artistic. În acest sens sînt edificatoare unele studii asupra imageriei populare din Franța, Rusia, Belgia și alte țări ale Europei, prin care se relevă existența unor producții artistice populare apărute pe lungi perioade istorice, cum ar fi secolele XVII, XVIII și XIX, producții artistice ce trezesc un deosebit interes în cercetarea și definirea artei « naive » ¹².

În altă ordine de idei, fenomenul artei « naive » trezește un interes pe plan teoretic cu implicații de ordin estetic, sociologic și psihologic, legat de înseși problemele fundamentale ale artei secolului nostru. Se știe că la început, primii pictori « naivi » au fost întîmpinați cu rezerve și chiar cu ironie. Treptat însă, odată intrat în circulația și conștiința publică, fenomenul artei « naive » n-a mai putut fi ignorat și disprețuit. Atenția care i-a fost acordată de un Picasso, Braque, Fernand Léger, Robert Delaunay și alți mari artiști, ca și de unii literați

¹⁰ Începînd cu nr. 1 al revistei INSITA din Bratislava se pledează în favoarea noului termen lansat, care dă, dealtfel, chiar numele revistei. Ștefan Tkáč susține că acest termen este o încercare de unificare a terminologiei, nu pentru o desemnare valorică cu caracter programatic, ci ca o expresie care să fixeze o acțiune estetică, nașterea estetică a acestei categorii artistice (INSITA, 1973, nr. 5, p. 101).

¹¹ Cf. Michel Butor, în INSITA, 1973, nr. 4, p. 69.

¹² Pierre-Louis Duchartre și René Saulnier întreprindeau în 1925 un foarte interesant studiu asupra imageriei populare din Franța: *L'imagerie populaire — Les images de toutes les provinces françaises du XV-e siècle au second empire. Les complaintes, contes, chansons, légendes qui ont inspirés les imagiers*,

Librairie de France, Paris, 1925. Folosind o bogată bibliografie și cercetînd toate provinciile Franței (muzee, colecții, biblioteci, arhive etc.), cei doi autori prezintă un vast material, oferind o privire de ansamblu asupra evoluției imageriei din Franța. Studiînd problema circulației imageriei pe plan european, după cîteva decenii, Pierre-Louis Duchartres va da un studiu deosebit de interesant: *L'imagerie populaire russe et les livres gravés* (Paris, 1961), lucrare care poate interesa și pe cercetătorul român, cel puțin pentru studiul gravurilor țărănești din Transilvania, dacă nu și pentru înțelegerea mai nuanțată a icoanelor pe sticlă în contextul creației populare pe plan european, ca și a altor categorii de stampe care au o largă circulație în secolul al XIX-lea în țările române.

de talia lui Guillaume Apollinaire, încă de la începutul secolului nostru, n-a fost întâmplătoare. Cu timpul, pictura « naivă » ajunge să atragă și atenția unor renumiți istorici de artă cum sînt Christian Zervos, Pierre Courthion, Jean Cassou, Pierre Francastel sau René Huyghe¹³.

În felul acesta, arta « naivă » începe să fie analizată în contextul mai larg al artelor plastice din epoca modernă și contemporană, privită atît sub aspectul istoric al evoluției artistice generale, cît și în raportul ei cu fenomene plastice apropiate cum ar fi arta populară, arta copiilor sau cea a alienaților mintali.

Manifestare de o fermecătoare originalitate și puritate, după cum remarcă Oto Bihalji-Merin, cunoscutul cercetător iugoslav, arta « naivă » cucerește prin prospețimea inspirației și spontaneitatea sentimentului, fiind o invitație de reîntoarcere la natură, la esența lucrurilor la acel « retour aux sources », la limbajul viselor, miturilor și legendelor din popor, extrase din uitarea civilizației¹⁴. În acest sens, arta « naivă » este considerată ca o rezervă a simplității și purității originare a substanței umane, ce apare ca o reacție împotriva vieții ultra-raționalizate și artificializate a lumii moderne, hipertrofiată de civilizația tehnică.

Într-o pledoarie pentru arta pură (*Pour l'art pur*)¹⁵, Jean Dubuffet ajunge la părerea că, în general, cultura modernă folosește o limbă moartă care nu corespunde adevăratei mișcări a gândirii noastre curente, fiind din ce în ce mai străină de viața noastră adevărată. Cultura occidentală, spune el, are un mare respect față de ideile elaborate, manifestînd o încredere exagerată în principiile rațiunii și logicii. El observă că în asemenea situație ar fi necesar să se sesizeze ca mișcarea mentală să nu se rupă de rădăcinile ei, de seva ei cea mai bogată, de fondul sensibilității și afectivității umane. În același timp, subliniază el, cultura occidentală acordă o încredere totală limbajului, capacității lui de a traduce și elabora gîndirea. După părerea lui Dubuffet, limbajul elaborat nu numai că trădează gîndirea, îngreunîndu-i fluxul firesc, dar o și deteriorează. Într-o asemenea situație, el consideră că arta trebuie să se reîntoarcă la adevărata ei funcție de instrument de cunoaștere și comunicare, de limbaj al semnelor, funcție care este mai eficientă decît aranjamentul formelor și culorilor în vederea unei preținse plăceri a ochilor.

Referindu-se la fenomenul artei « naive », Jean Cassou¹⁶ nu uită să sublinieze că epoca modernă este obosită de ceea ce se învață, de ceea ce face școală sau constituie doctrină și tradiție în artă. După el, însemnătatea picturii « naive » constă tocmai în faptul că nu se sprijină pe nici o teorie nouă, pe nici un principiu filozofic, pe nici o lege optică, ignorînd rigorile disciplinelor estetice și de instrucție plastică, lăsîndu-se condusă doar de instinct. Nefiind limitată de regulile unei școli, pictura « naivă » nu pune pe prim plan perfecționarea formală și nu cunoaște distincția dintre formă și substanță. Operele « naivilor » păstrează puritatea sentimentului pentru că imaginea lumii cotidiene pe care o reprezintă nu este falsificată de abilitatea tehnică, de elemente de regie, de ambiția găsirii unor forme grandilocvente. Pictorii « naivi » nu datorează nimic asociațiilor sau intențiilor, totul urmînd cursul unui proces natural, în felul unei nașteri și a forței de manifestare a vieții. Creația « naivă » pornește deci de la impulsul interior, din nevoia omului simplu de a-și satisface dorințele privind frumusețea și veridicitatea vieții, dînd expresie emoțiilor și credințelor lui filtrate prin puritatea unei viziuni infantile care-i conferă în mod simultan un univers real și imaginar, cu elemente ce evocă atît lumea realităților, cît și lumea viselor. Efectul emotiv se datorează candorii și spontaneității de expresie, modului firesc și direct de comunicare a universului propriu, a lumii intime a artistului.

¹³ În bibliografia artei « naive », studiile unor reputați istorici de artă apar cu destulă întârziere. Acțiunile de popularizare ale artiștilor, poezilor sau amatorilor nu pot însă să suplinească punctul de vedere al istoricului de artă, înțelegerea lui mai profundă și mai complexă a fenomenului. Din aceste motive, numai după intervenția unor nume cunoscute de istorici de artă, ca cei enumerați mai sus, au început să se contureze mai clar premisele teoretice ale

fenomenului artei « naive ».

¹⁴ Cf. Pierre Dhainaut, *Les Livres sur l'art naïf mondial*, în *INSITA*, 1972, nr. 2, p. 104.

¹⁵ Jean Dubuffet, *Pour l'art pur*, în *INSITA*, 1972, nr. 2, p. 81–87.

¹⁶ Jean Cassou, *L'Univers de l'art naïf*, în *INSITA*, 1973, nr. 3, p. 79.

Exprimându-se pe sine însuși, pictorul «naiv», ajunge în toate cazurile la o autodescoperire — cum spune Ștefan Tkáč —, la o expresie proprie foarte individualizată, neistorică, personală¹⁷. El pornește de la filozofia lui de viață, de la orizontul lui spiritual, fără noțiuni de estetică normativă. Opera lui nu este niciodată transcrierea lumii înconjurătoare, ci crearea unei lumi noi după motive memorizate sau imaginate. Ceea ce rămâne esențial pentru arta «naivă» este energia de evocare, originalitatea fanteziei și puritatea poeziei ei, fiind, se pare, un convingător avertisment adus raționaliștilor austeri, extremiști, îndepărtați de lumea sensibilității.

Michel Butor sublinia că interesul primordial pe care îl dobândește arta «naivă» se manifestă într-o epocă în care vechea educație este pusă în discuție în însăși structura ei¹⁸. Așa se explică faptul că de câteva decenii fenomenul artei «naive» atrage tot mai numeroși istorici și critici de artă, etnografi, sociologi, psihologi, până la psihiatri, trezind interesul unor largi cercuri de specialiști și cunoscând un real succes în medii cultural-artistice tot mai extinse. Astăzi, arta «naivă» este inclusă în circuitul valorilor universale, recunoscută și acceptată pe o largă arie internațională. Operele pictorilor și sculptorilor «naivi» au pătruns în muzee mari ale lumii, în colecții publice importante, ca și în numeroase colecții particulare¹⁹, fiind legitimate de prestigioase expoziții internaționale ca triennalele de artă «naivă» de la Bratislava (1966, 1969, 1972) și de alte expoziții internaționale, cum ar fi cele de la Zagreb (1970) sau Lugano (1973). În țara noastră, pictura «naivă» intră în atenția publică prin expoziția «naivilor» iugoslavi din 1964, prezentată într-un consistent articol de Ion Frunzetti, de fapt un studiu introductiv asupra fenomenului, prin care se avansează unele considerente de ordin istoric și teoretic, relevând locul și rolul pe care-l deține «școala» pictorilor țărani iugoslavi pe plan european și mondial. Pe de altă parte, fenomenul este semnalat în cadrul expozițiilor de artiști «amatori», apoi prin unele expoziții personale ale lui Ion Niță Nicodim, Timotei Tohăneanu și, în cele din urmă, prin inițierea primei galerii de artă «naivă», deschisă la Pitești în 1970.

PICTURA «NAIVĂ» ÎN CONTEXTUL CULTURII POPULARE DIN ROMÂNIA

Dacă în unele țări din occidentul Europei, fenomenul artei «naive» a fost semnalat și acceptat încă de la începutul secolului nostru, paralel cu dezintegrarea și dispariția culturii și artei populare, în țara noastră, deși pictura «naivă» este descoperită mai târziu, ea evoluează în condițiile specifice de prelungire a filonului artei populare până în zilele noastre. De situații relativ asemănătoare cu cele de la noi s-ar putea vorbi în țări vecine ca Iugoslavia, Bulgaria sau în unele regiuni din U.R.S.S., unde artiștii «naivi», cu precădere țărani, n-au pierdut firul tradițiilor artei populare²⁰.

Prin faptul că la noi persistă tradițiile unei străvechi culturi rurale, pictura «naivă» păstrează o foarte interesantă relație cu arta și mitologia populară. Dacă am include în acest

¹⁷ Ștefan Tkáč, *L'Enquête internationale du Bulletin INSITA*, în *INSITA*, 1973, nr. 5, p. 105.

¹⁸ Michel Butor, *L'Enquête internationale du Bulletin INSITA*, în *INSITA*, 1972, nr. 4, p. 69.

¹⁹ Tablourile vameșului Henri Rousseau sînt expuse la loc de onoare la Luvru, în Galeria de artă modernă din Praga, ca și în mari muzee din S.U.A. În 1948 se deschisese la Paris prima sală consacrată «naivilor», iar în 1952 se inaugura la Zagreb prima galerie de artă naivă. De asemenea, în orașul Laval s-a fondat muzeul de artă «Henri Rousseau», purtînd numele primului pictor naiv, născut în acest oraș. Colecția a fost donată de pictorul Jules Lefranc. Mai amintim galeria «Séraphine» din Paris, unde sînt expuse tablourile a 19 artiști naivi. În galeriile de artă Issa și Poto Mitán din Haiti figurează picturile lui Hector Hyppolite, Philomé Obin

și André Pierre, cunoscuți pictori «naivi». În țară la noi s-a deschis, în 1970, la Pitești, prima galerie de artă naivă. Tot la Pitești există o frumoasă colecție de pictură a dr. Roland Anceanu.

²⁰ După cum subliniază Ion Frunzetti (în *Arta plastică*, 1964, nr. 1) pictura «naivă» iugoslavă este produsul unui mediu specific rural, manifestîndu-se ca o expresie autentică populară. Micko Miroslav (în *INSITA*, 1972, nr. 1, p. 58) observă că artiștii «primitivi» iugoslavi, cunoscuți peste granițele țării lor, poartă încă marca tradițiilor artei populare, pictura lor fiind un produs de tranziție între arta populară și formele artei profesionale. Tot în acest sens, referitor la «realiștii naivi» din U.R.S.S., vezi articolul *Les Maîtres du réalisme naïf* (în *INSITA*, 1973, nr. 3).

context și o serie de elemente de interpretare naivă, ce apar în scenele de inspirație laică din unele ansambluri decorative din modestele biserici sătești pictate de zugravi țărani, cum sînt cele din Oltenia sau Maramureș, precum și în unele detalii din viața satului inserate în compozițiile icoanelor pe sticlă, procesul de conturare al picturii « naive » ar putea fi istoricește extins pe o perioadă de peste două secole, poate chiar și mai mult.

În legătură cu problema delimitării istorice a acestei categorii artistice, unii dintre cei mai avizați cercetători și teoreticieni ai artei « naive » au ajuns la anumite concluzii prin care se poate face distincția acestui fenomen de ceea ce admitem, în general, a fi artă populară sau cultură populară. De pildă, Anatole Jakovsky consideră că nașterea picturii « naive » în Franța este marcată istoric de revoluția burgheză din 1789, moment ce are drept urmare dislocarea corporațiilor de tradiție medievală și, odată cu aceasta, dispariția modalităților de transmitere a meșteșugului așa, cum se făcea înainte în atelierele de breaslă²¹. Americanul Albert Dasnoy pornește însă de la o accepție mai largă a termenului, incluzînd și o serie de pictori primitivi din secolele XVII și XVIII, a căror redescoperire ar ajuta, după opinia lui, la o înțelegere mai nuanțată a artei « naive »²².

Pe de altă parte, apreciind teza lui Anatole Jakovsky drept o ipoteză discutabilă, olandeza Matilde Visser presupune că arta « naivă » a existat cu mult înainte de revoluția burgheză din 1789, ca o manifestare spontană în afara atelierelor de artă, dar n-a fost luată în considerație în epocile mai vechi, din care pricină urmele ei s-au pierdut²³.

Un alt punct de vedere, apropiat într-un fel de concluziile lui Albert Dasnoy, este acel al cercetătoarei sovietice Natalia Șarovskaia, care include în rîndurile « realiștilor naivi » pe unii pictori ruși, proveniți din păturile țăranilor șerbi, socotindu-i un fel de primitivi ai artei ruse din prima jumătate a secolului al XIX-lea²⁴. Dar, în același timp, Natalia Șarovskaia sesizează influența unor elemente tradiționale ale artei rurale asupra creației actuale a unor artiști « amatori » (*liuboki*), ce amintesc caracterele picturii țărănești din secolele XVII și XVIII. Această referire la tradițiile picturii populare din secolele trecute coincide într-o însemnată măsură cu felul în care ar trebui abordată pictura « naivă » din țara noastră, care nu poate fi înțeleasă în esența ei fără raportarea la universul artei populare și al folclorului. În acest sens, un exemplu dintre cele mai edificatoare îl oferă opera lui Ion Stan Pătraș din Săpînța-Maramureșului — rapsod, sculptor și pictor țăran — prin a cărei operă se poate urmări fenomenul de tranziție de la creația anonimă multiseculară, ce poartă pecetea elaborării și conștiinței colective, a spiritului ei tradițional, la creația cu caracter individual, în care apare concludentă afirmarea unei concepții proprii despre universul înconjurător, concepție transpusă firește și într-un limbaj cu trăsături particulare²⁵.

Trăind într-o ambianță folclorică încă vie și fertilă, Ion Stan Pătraș reflectă în gîndirea și viziunea lui plastică atît elemente din mitologia și plastica tradițională populară, cît și elemente noi de observație directă, personală din viața satului contemporan, angrenat în fundamentale schimbări de ordin social și economic; viziune exprimată într-un limbaj ce îmbină

²¹ Această teză este susținută de Anatole Jakovsky în principalele sale lucrări: *La Peinture naïve*, Paris, 1949, *Lexique des peintres naïfs du monde entier*, Bâle, 1967, și altele.

²² Cf. Albert Dasnoy, *Exégèse de la peinture naïve*, Bruxelles, 1970.

²³ Matilde Visser, *Quelques aspects de l'art naïf*, în *INSITA*, 1973, nr. 3, p. 83. Cercetătoarea olandeză pune la îndoială teza lui Anatole Jakovsky cu privire la condițiile istorice de apariție a artei naive. Ea pornește de la ideea că formarea clasei muncitoare în secolul al XIX-lea a influențat mai mult sau mai puțin direct toate marile curențe ale artei moderne. Momentul « Art nouveau » ar avea, după ea, două aspecte contradictorii: pe de o parte influența industrializării, iar pe de altă parte fuga de industrializare. Fuga de mașină s-a tradus la Morris printr-o tendință de reluare a unor elemente formale medievale pentru a salva artizanatul și omul de influența producției industrializate. În același

timp, cînd contradicțiile sociale cresc, se desemnează în artă o tendință nouă de adevăr și puritate, fapt ce duce la descoperirea artei africane, oceaniene, care oferă noi surse de interpretare, moment care face posibilă și descoperirea artei « naive ». Matilde Visser crede că arta « naivă » a existat și înainte, dînd exemplul unui pictor țăran Ponchon, descoperit de Courbet la Mouthier în 1864 și pe care « fondatorul » realismului modern îl considera « confrate », cumpărîndu-i cîteva tablouri ca să-l ajute.

²⁴ Natalia Șarovskaia, *Pictorii naivi în Uniunea Sovietică*, în *Arta*, 1971, nr. 7, p. 34—35.

²⁵ Un prim studiu despre acest artist a fost publicat de către Radu Bogdan, *Ion Stan Pătraș: un meșter popular din Maramureș* (în *SCIA*, 1958, nr. 1, p. 53—69), urmat de altul al Getei Brătescu: *Un moment auto-genetic de artă rurală* (în *Arta*, 1972, nr. 3, p. 26—27, ca scriitorul Simion Pop să-i consacre o carte: *Cimitirul vesel*, București, 1972.



Fig. 1. — Ion Stan Pătraș (Săpînța-Maramureș), *Poartă din Săpînța*.

Într-o sinteză originală geometrismul și simbolismul artei populare străvechi cu stilul narativ, cu verva pitorească a notației cotidiene a unor scene din viață, autentice « compoziții de gen », viziune ce-l apropie de sfera picturii « naive ». În lucrările lui, ce însumează o suită de comentarii pictate, un fel de cronică plastică a vieții și obiceiurilor satului maramureșean, se interferează linia geometrică a ornamentului tradițional incizat pe stîlpii caselor și porților, cu linia curbă adecvată ornamenticii tîrzii și picturii anecdotice. Dacă ne-am gândi la apariții similare din trecut, « scenele de gen » gravate și pictate pe crucile cimitirului din Săpînța evocă, pînă la un anumit punct, micile reliefuri sau picturi cu caracter laic din exonartexurile bisericilor romanice sau gotice în care erau înregistrate scene de muncă, surprinse în ciclurile anotimpurilor, consemnate de altfel și în pictura unor manuscrise sau gravuri ale acelor epoci.

În cazul meșterului maramureșean, fenomenul este deosebit de semnificativ ca formă de tranziție, prin faptul că marchează trecerea de la hieratismul geometric tradițional cu soluții compoziționale extrem de economicoase, la motive ilustrative figurative mai complexe, ce se apropie de specificul interpretării naive nu numai prin stîngăcia desenului, ci și prin nevoia de narare într-o optică cu totul particulară. Ion Stan Pătraș se desprinde astfel de tradiția plasticii populare, în sensul că el modifică rostul inciziei ornamentale, schimbîndu-i caracterul de motiv central, simbolic, reducîndu-l acum la element secundar și folosit doar drept chenar al scenelor gravate și colorate cu vervă, într-o interpretare evident influențată (sau, eventual, intuită) de soluțiile imageriei populare moderne care își manifestă prezența tot mai insistent în satele noastre în ultimele decenii.

Deosebit de interesantă este și evoluția limbajului în opera lui Ion Stan Pătraș. Se știe că, la început, el se limita doar la tehnica incizării lemnului, nedepășind concepția tradițională a plasticii populare decît prin introducerea unor motive noi, fără a recurge la culoare. Se remarcă încă de atunci siguranța și libertatea liniei inciziei cu scoaba, într-o tehnică folosită de secole în decorația lemnului pe întregul teritoriu al țării noastre. Într-o a doua fază, el introduce și culoarea, folosită la umplerea suprafețelor conturate prin gravare, stilizate

în maniera tradițională ²⁶. În etapa ultimă, Ion Stan Pătraș își dezvoltă concepția prin introducerea unui desen incizat mai liber, în care scenele centrale sînt viu colorate și încadrate în chenare ornamentale, de predilecție florale, dar fără a renunța la motivele decorative locale. Așadar, artistul țaran maramureșean rămîne puternic legat de universul mitologiei populare, de simbolistica, simplitatea și concizia limbajului plasticii tradiționale, de simțul ei decorativ, pe de o parte, iar pe de altă parte, el se desprinde de aceste constante stilistice, mai fixe și mai constrîngătoare, reușind să iasă din anonimat prin forța lui de inovație, prin dezinvoltura limbajului său și prin capacitatea de a exprima impresiile și filozofia lui țărănească în imagini sugestive care ne oferă date esențiale despre traiul și mentalitatea satului românesc contemporan, sub influența civilizației noastre actuale.

Pe de altă parte, fenomenul de conturare a picturii « naive » își găsește unele forme și surse de manifestare și în filonul iconografiei picturii medievale de origine țărănească, prin elemente evidente în opera unor zugravi de biserici sătești, ca și a unor meșteri țărani iconari din cunoscutele centre ale picturii pe sticlă transilvănene. Pe această linie, am remarca pe pictorul « naiv » Timotei Tohăneanu de la Simbăta de Sus (Făgăraș), continuator al tehnicii picturii icoanelor pe sticlă și cunoscător al tradițiilor folclorice locale, care a început să picteze pe sticlă influențat de cunoscuții iconari făgărășeni Savu Moga și Matei Țimforea ²⁷. Pomicultor și apicultor, meșterul din Simbăta de Sus, puternic legat de viața și obiceiurile acestei bogate zone de artă populară, a trecut treptat la portrete de țărani și țărance, deci la teme pur laice, pictate în cadrul specific, pe fundaluri de peisaj rural local și de scoarțe țărănești. Învăluite de o anume căldură afectivă, figurile de țărani și țărance sînt umanizate, înțelese în esența lor sufletească, cu caracterele lor specifice și autentice. Timotei Tohăneanu folosește o cromatică ușor pastelată, în armonii delicate, de o anume tandrețe, vădind o sensibilitate reflexivă și o anume suplețe în interpretarea subiectelor.

Compozițiile *Ceata flăcăilor din Drăguș* sau *Junii din Scheii Brașovului*, pe lângă o valoare etnografică de observare directă și atentă a tipurilor de tineri, ca și a costumelor, de reactualizare a unor obiceiuri specifice locale, ne dovedesc că pictorul țaran a asimilat nu numai tainele tehnicii picturii pe sticlă, dar a ajuns și la o viziune nouă, pur laică. Dealtfel, seria de portrete ale unor personaje istorice ca Horia, Cloșca și Crișan, Avram Iancu, Tudor Vladimirescu, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Constantin Brîncoveanu și încă altele ni-l prezintă pe Timotei Tohăneanu ca pe un urmaș al zugravilor țărani, autori de portrete votive, dar care a ajuns la o interpretare mai cuprinzătoare, încercînd să creeze o atmosferă evocatoare prin elementele introduse în fundalul conceput în registre, cu scene ce sugerează mai complex semnificația istorică a eroilor naționali rememorați ²⁸.

Este interesant de remarcat că urmașul iconarilor pe sticlă făgărășeni a înțeles să preia unele soluții compoziționale și cromatice, conferindu-le însă sensuri noi, folosindu-le la rezolvarea unor teme anecdotice laice sau de semnificație istorică, ajungînd la o organizare mai strînsă, mai încheată a suprafeței pictate. De pildă, prin profilarea unor portrete istorice pe fundaluri împărțite în registre cu scene anecdotice sau cu elemente de peisaj, Timotei Tohăneanu reușește să îmbine într-o sinteză sugestivă soluții de viziune monumentală cu detalii narative, fapt ce conferă compozițiilor sale nu numai suficientă claritate tematică, dar și farmecul amănuntului introdus cu savoarea și candoarea pictorului naiv. Din aceste

²⁶ Paul Petrescu (în articolul *O lume neștiută a culorilor*, în *Artă*, 1967, nr. 1, p. 22–25) remarcă femeile pictorițe din satul Pietrișu, de lângă Balș, aproape de străvechiul centru de ceramică de la Oboga, unde se îmbină vechea tehnică a inciziei cu scoaba, prin care se trasează desenul cu diferite culori strălucitoare amintind de cromatica scoarțelor oltenești (ca și în icoanele de vatră din Oltenia și, în general, în toate motivele decorative pe lemn). De remarcat că aceste cruci pictate (răspindite pe o largă arie ce începe de la Dunăre și pînă la liziera cîmpiei oltenești cu dealurile) sînt realizate într-o tehnică izbitor de asemănătoare cu aceea folosită de meșterul din Săpința Maramureșului.

²⁷ Timotei Tohăneanu s-a născut la 31 ianuarie 1915, în comuna Sita Buzăului, județul Covasna. Din 1945, s-a stabilit la Simbăta de Sus. A început să picteze prin 1954. Participant la numeroase expoziții ale artiștilor « amatori », a avut și câteva expoziții personale la Brașov și București.

²⁸ În expoziția personală, găzduită de Casa creației populare din București (februarie 1973), Timotei Tohăneanu a prezentat numeroase picturi pe sticlă cu teme inspirate din lumea folclorului făgărășean sau a zonei vecine din Brașov, precum și o serie de portrete ale unor personaje istorice ca cele menționate mai sus.

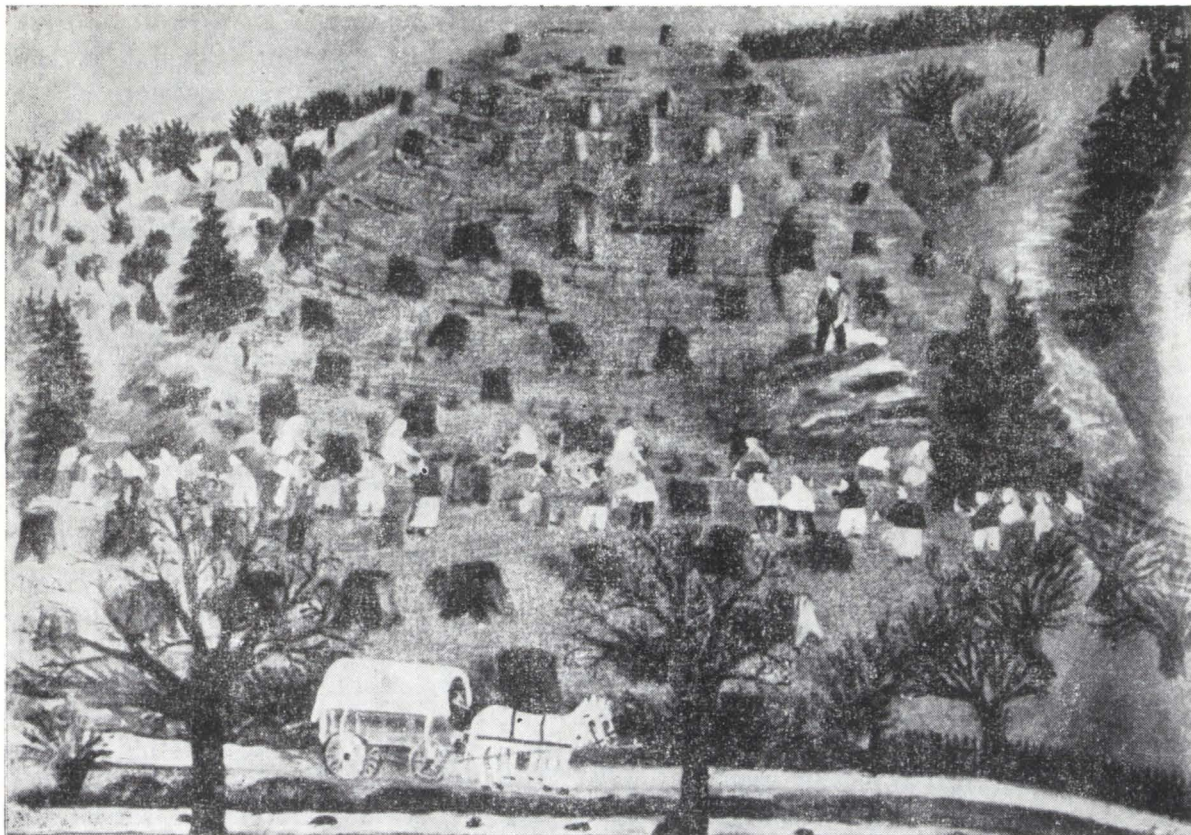


Fig. 2. — Ion Niță Nicodim (pensionar, Brusturi-Arad), *Împădurirea*.

puncte de vedere poate fi evaluat aportul unui artist de esență populară care, strâns legat de tradițiile unei arte locale, se integrează pe această cale într-o problematică nouă cu viziunea lui țărănească simplă, dar nelipsită de sens și profunzime.

Un alt interesant exemplu al fenomenului de tranziție către pictura naivă ni-l oferă Nikita Feodorov, țăran din comuna Jurilovca, județul Tulcea²⁹. Descendent al câtorva generații de zugravi de icoane, în tehnica specifică lipovenească, Nikita Feodorov ne apare ca un caz mai deosebit, prin dualitatea preocupărilor lui. El continuă să picteze icoane în tehnica de rutină tradițională, așa cum a învățat de la tatăl său Nikita Egorovici Ragacevski (mort în 1967), dar paralel pictează și tablouri cu naturi moarte sau peisaje și un fel de panouri decorative florale, executate cu o vervă și spontaneitate diametral opuse tehnicii minuțioase a icoanelor. Cele mai interesante lucrări ale sale sînt niște panouri de dimensiuni relativ mari, care țin locul păretarelor în multe case țărănești din Jurilovca, Vișina, Lunca, Sari-chioi, Slava Cercheză și alte sate din această regiune. Motivele preluate din imageria de origine orientală sau chiar după covoare orientale mai noi, de pildă « Lupta cu lei », « Cerbul », peisaje cu păsări de baltă sau peisaje imaginare după literatura orientală, sînt pictate în peșluga largi, libere, cu o vervă și siguranță surprinzătoare pentru un zugrav de icoane.

²⁹ Nikita Feodorov s-a născut în 1915, în comuna Jurilovca, județul Tulcea. Se trage dintr-o familie de iconari. Bunicul, Alexei Nikita Ragacevski (mort în 1916), a lucrat într-o « prăvălie » de icoane din Brăila. Tatăl lui, Nikita Egorovici Ragacevski, a pictat icoane, încercînd și peisaje. Mai menționăm că tot în Jurilovca mai pictează peisaje și Naum Pokorski (născut în 1896), care are o tehnică deosebită: folosește fotografii lipite pe carton și în jurul lor pictează un fel de peisaje naive (datele sînt consemnate de către noi, în luna mai 1973, în cadrul unor cercetări întreprinse în

cîteva comune din județul Tulcea). Colegele Roswith Capesius și Marina Marinescu ne-au pus la dispoziție o serie de fotografii după « carpete », ștergere și covoare folosite ca decor de perete în mai multe sate din aceeași zonă (Istria, Viile, Oltina, Nufărul), foarte interesante prin motivele antropomorfe, brodate sau țesute, care sînt realizate într-o viziune naivă și ne confirmă și pe această cale pătrunderea unor elemente noi ale imageriei populare în broderiile sau țesăturile țărănești.

Indiferent de subiect, care ține indiscutabil, uneori, de domeniul « kitsch »-ului, Nikita Feodorov manifestă o mare vocație pentru pictura decorativă, un simț desăvârșit al compoziției și al armoniei cromatice în tonuri pure, strălucitoare. Unele panouri decorative, de pildă, *Coș cu dimitrițe*, sînt rezolvate într-o pură viziune de tapiserie, altele, cum este motivul cu iedul culcat, să ne poarte cu gîndul la libertatea și spontaneitatea tușei, la savoarea cromaticii ce ne evocă numele lui Chagall.

În cadrul unor saloane republicane de artă a « amatorilor », printre cei dornici să facă artă, să se exprime prin linie și culoare, a pătruns și o categorie aparte, neinfluențată de intervenția, adesea inoportună, a profesorului « îndrumător ». Printre aceștia se disting unii artiști « naivi » autentici, în rîndul cărora am putea aminti pe Ion Niță Nicodim, pensionar, din comuna Brusturi-Arad, pe electricianul Gheorghe Sturza din Botoșani, Gheorghe Mitrăchiță, țaran cooperator din Birca-Dolj, Ion Gh. Grigorescu, medic din Cîmpulung-Muscel, Marin Văduva, dogar pensionar, și Ștefan Predoiăș, tehnician, ambii din București, Gheorghe Negru, muncitor forestier din Lerești-Argeș, Ana Kiss, muncitoare din Tg. Mureș, Gheorghe Doja, lăcătuș din Lugoj, și alții, artiști de esență populară prin care se dezvoltă un filon viguros de pictură « naivă » și în țara noastră.

Dacă Ion Stan Pătraș sau Timotei Tohăneanu erau încă puternic influențați de arta populară, putînd fi considerați, după opinia noastră, artiști de tranziție către pictura « naivă », ultimii menționați, de la Ion Niță Nicodim, Gheorghe Sturza, pînă la Gheorghe Doja din Lugoj, sînt pictori « naivi », net detașați de categoria artei populare, înțeleasă în limitele și coordonatele ei specifice, de creație anonimă și în care conștiința colectivă joacă un rol determinant, definitoriu. În încercarea de a stabili unele criterii pentru a distinge fenomenul artei « naive », menționăm că artistul popular nu se depărtează mai niciodată de schema tradițională, de sfera formelor și elementelor moștenite și adoptate de grupul social căruia îi aparține, proces ce evoluează pe anumite perioade care se întind cel puțin pe parcursul a cîtorva decenii. Schimbările pe care le aduce meșterul popular nu sînt decît variante pe vechile structuri. Astfel, opera « creatorului » de artă populară rămîne anonimă, impersonală sau aproape impersonală — cu toate că este rezultatul unui aport personal, individual —, dar aproape niciodată aceste opere nu sînt creația unor personalități, din pricină că ele poartă pecetea expresiei convenției colective. În schimb, artistul « naiv » se remarcă tocmai prin maniera lui particulară, prin viziunea lui cu totul personală. Poziția artistului « naiv » ne apare, astfel, diametral opusă de aceea a meșterului popular, rămas anonim, absorbit de efortul creator colectiv. Deci, diferența se conturează clar, fără echivoc. Această diferență rezultă din deosebirea care distanțează modalitatea unei expresii strict individuale de modalitatea unei expresii colective, convenabile unui întreg grup social, expresie verificată și acceptată conform unor exigențe cu caracter funcțional, stabilite în timp, din generație în generație. În ciuda acestor particularități, arta « naivă » nu trebuie înțeleasă și analizată în afara mediului ei social și istoric de apariție. Cu toate că ea nu datorează aproape nimic științei asociațiilor sau intențiilor — fiind rezultatul declanșării unor forțe interioare, a jocului și libertății de imaginație, a « vocilor » interioare, iar sursele ei fiind greu de înțeles și depistat —, ea nu poate fi despărțită de ceea ce semnifică și implică o experiență și o activitate, ca manifestare spirituală ce vizează adînci resorturi umane cu rezonanțe specifice unui anumit mediu social-istoric și cultural. Poate că sesizarea acestor sensuri fundamentale l-a determinat pe Jean Cassou să spună despre arta « naivă » că este « de o magnifică spiritualitate care își are sursa în mod incontestabil în simplitatea inimii, în admirabila frumusețe a sufletului, a virtuților unui popor »³⁰.

Pe măsură ce arta « naivă » este mai temeinic cunoscută și înțeleasă, concluziile converg în favoarea semnificației ei spirituale de esență în cadrul civilizației tehnicizate a lumii moderne. Această formă foarte particulară de reîntoarcere la natură, către domeniul sentimentelor, către forțele primare ale vieții, reaprinde simțul de a vedea, propunînd noi și autentice soluții artistice, în cadrul plasticii contemporane. Pictura « naivă » propune și oferă o cale

³⁰ Jean Cassou, *L'Univers de l'art naïf*, în *INSITA*, 1973, nr. 3, p. 105.

care lasă să se întrevadă că expresia artistică este încă în stare să perceapă direct realitatea banală și să-i confere frumusețea și poezia fantasmelor populare. Ea oferă noi modalități de contact cu natura ce vizează esențele ei, însă pe căi neînchipuit de simple, de profunde și cu o mare încărcătură de generozitate și sinceritate umană.

În această ordine de idei, încercăm să schițăm personalitatea câtorva dintre reprezentanții picturii « naive » din România, oprindu-ne, mai întâi, la numele lui Ion Niță Nicodim care s-a impus printre primii « naivi » români atât în expozițiile din țară, cât și în importante manifestări internaționale ³¹. Fără să fi practicat arta populară în sine, născut și trăit în mediul rural, el rămâne organic integrat în acest mediu, fiind capabil să intuiască sensurile profunde și spiritul culturii populare cu întregul ei repertoriu de mitologie, folclor și filozofie țărănească. Ion Niță Nicodim observă și descoperă elemente noi ale relației țăranului nostru cu natura, oferind un comentariu plastic fascinant, în care surprinde ciclurile vieții și privesc-tilor satului natal.

Peisagist cu vocație, el nu se limitează doar la înregistrarea cu dragoste și sensibilitate a frumuseților peisajului sătesc; el meditează asupra ciclurilor vieții și naturii cu ochiul unui înțelept care sesizează ritmurile de desfășurare cosmică, în mersul lor firesc, inexorabil, filtrate prin modul de interpretare filozofică a țăranului român.

Spre deosebire de Henri Rousseau, de pildă, care ne poartă cu imaginația către privești exotice — peisaje cu o atmosferă tropicală, obținută printr-un amestec de elemente luate din surse documentare variate —, Ion Niță Nicodim se rezumă strict la inspirația din peisajul specific local, la cadrul mai intim și mai ospitalier al naturii cunoscute de el, depășindu-și firul impresiilor și meditațiilor prin optica unei filozofii simple, rudimentare și intuind unele dintre sensurile profunde ale vieții și naturii, integrate în evoluția ciclurilor universale.

Este modul de a percepe și sesiza fenomenele naturii cu o acuitate proprie oamenilor simpli, care, deși ignoră cuceririle științei moderne, intuiesc anumite legități ale evoluției universale în virtutea unei logici rudimentare, dar sigure, dobândite printr-o experiență străveche de trăire nemijlocită în natură, experiență obținută cu precădere pe cale senzorială, deosebită de aceea a savanților care suprasolicitează calea pur rațională. În felul acesta, Ion Niță Nicodim ne dezvăluie un mod simplu de a vedea și gândi relația om-natură, modalitatea specifică filozofiei rudimentare a țăranului nostru. Poate așa se explică și faptul de ce Ion Niță Nicodim nu se îndepărtează de observarea realității trăite, oprindu-se la înregistrarea și comentarea a ceea ce cade sub ochii săi. Spre deosebire de alți pictori « naivi », la care apare evidentă fie obsesia reconstituirii amintirilor din copilărie, fie aceea din lumea visurilor, vădind o extraordinară memorie vizuală, el trăiește mai mult în prezent, manifestându-și dragostea față de tot ce-l înconjură. Tablourile lui formează cicluri din viața satului, înregistrate cu un sentiment de bucurie și plăcere de viață, dezvăluind frumusețile peisajului satului natal, specific unei zone cu dealuri bogate în grădini cu pomi fructiferi și păduri. Cîteva titluri de tablouri sînt edificatoare: *Primăvara*, *După mure*, *La cules de mere*, *Tîrgul Găinii*, *Odihna vîntătorului*, *Casa pictorului*, *Albitul pînzei* și încă multe peisaje, desfășurînd cu elocvență darurile lui de peisagist.

Această atitudine față de realitățile din jur are drept urmare și alegerea unei tehnici de expresie care-i oferă posibilitatea să-și păstreze emoția nealterată, acele stări de puritate și ingenuitate ale sentimentului ce evocă farmecul și candoarea copilăriei. Ceea ce îl distinge de meșterii populari tradiționali este predilecția pentru detaliu, specifică viziunii artistului « naiv », care se caracterizează prin pasiunea sa de povestitor. Din acest punct de vedere, tablourile lui Ion Niță Nicodim ne apar, astfel, ca niște meticuloase țesături, executate cu răbdarea unui ilustrator de manuscrise medievale, admirabil închegate în ansambluri perfect

³¹ Ion Niță Nicodim s-a născut în satul Brusturi, comuna Hălmagi, județul Arad. Este laureat al expozițiilor republicane de « amatori », participant la Triennalele de artă « naivă » de la Bratislava (alături de Ioan Gh. Grigorescu,

Gheorghe B. Negru, Ion Stan Pătraș și Nicolae Popa), medaliat cu aur la Internaționala de artă « naivă » de la Lugano (Elveția), în 1973. Mihai Drișcu îi dedică un articol: « *Orele foarte bogate* » ale lui Nicodim Niță, în *Arta*, 1970, nr. 3, p. 14.

echilibrate și armonizate. Interesant este și felul cum integrează figurile de oameni și animale în peisaj, siluetele lor fiind introduse aproape doar ca niște pete decorative ce punctează și animă cromatic ansamblul compoziției. Mai menționăm și modul cum rezolvă raportul spațial pământ-cer. În pînze ca *Împădurirea* sau *Primăvara*, cerul este redus la o simplă fișie, menită doar să-i sugereze prezența. S-ar părea că, în economia tabloului, din nevoia de a cuprinde cît mai multe detalii din lumea apropiată, palpabilă, zarea cerului este mai puțin interesantă pentru viziunea pictorului, care urmărește să acopere în egală măsură întreaga suprafață a pînzei.

Pentru că ne-am oprit mai întîi la pictorii « naivi » proveniți din mediul rural, amintim un alt nume deosebit de interesant: Ghiță Mitrăchiță, țaran din comuna Bîrca-Dolj³². Pictura acestui țaran oltean, care a început să-și exprime gîndurile prin linie și culoare abia



Fig. 3. — Ghiță Mitrăchiță (țaran cooperator, Bîrca-Dolj), *Mihai Viteazu și turcii*.

de la 64 de ani, ne pune în fața unui caz de o surprinzătoare originalitate. Dacă Ion Niță Nicodim se remarcă îndeosebi ca peisagist, Ghiță Mitrăchiță are un repertoriu tematic mult mai variat. El oferă exemplul omului simplu care și-a însușit la o vîrstă înaintată cunoștințe noi prin mijloacele de informare modernă, « mass media », fiind atent și receptiv la schimbările care se produc în lumea satului sub influența civilizației industriale.

În acest sens este foarte edificator tabloul *Țărani la masă*, în spatele cărora se vede un televizor. Dar și mai interesant este modul cum își gîndește tematic și plastic scenele sale de « gen ». De regulă, el juxtapune aspecte din viața grea a țăranilor din trecut, lipsiți de mijloace de trai și de posibilități de a cunoaște beneficiile științei și civilizației, cu aspecte din viața nouă a satului contemporan. Din seria acestor lucrări este suficient de grăitoare compoziția *Ieri cu paparudele, azi cu motopompele*, punînd față în față două feluri de a combate seceta (în trecut superstițiile, azi tehnica), într-o imagine extrem de sugestivă și nu lipsită de vervă și haz. Dealtfel, verva și umorul lui ne aduc aminte, pînă la un anumit punct, de Ion Stan Pătraș, artistul maramureșean rămînînd însă mai izolat și mai apropiat de interpretarea specifică limbajului și viziunii artei populare.

³² Ghiță Mitrăchiță s-a născut în 1900, în comuna Bîrca, județul Dolj. A început să picteze la 64 de ani și a fost

descoperit de către profesorul de desen Gheorghe Crăciunoiu.

Ghiță Mitrăchiță surprinde prin dezinvoltura cu care abordează și o serie de subiecte istorice: *Cuza Vodă*, *Trecerea Dunării la Calafat* sau *Lupta de la Călugăreni* (Mihai Viteazu și turcii). În această ultimă compoziție (*Lupta de la Călugăreni*) impresionează prin verva și forța de sugerare a mișcării, a ritmului și iureșului luptei. Deși desenul este foarte stîngaci, scena de luptă este deosebit de expresivă și evocatoare, artistul țaran reușind să schițeze liniile dinamice ale celor două grupuri armate, încheștate în această dramatică bătălie. Întocmai ca un zugrav mural medieval, Ghiță Mitrăchiță nu se pierde în detalii neesențiale, oprindu-se doar la elementele care-i sînt necesare pentru a da forță de expresie temei reprezentate.



Fig. 4. — Ana Kiss (muncitoare, Tg. Mureș), *Nuntă*.

Un alt pictor «naiv», care ne apare mai apropiat de viziunea simplă, cu o linie mai sintetică, dar și de stîngăcia și farmecul desenului lui Ghiță Mitrăchiță, este Alexandru Savu din comuna Poenari, județul Ilfov. Lucrările lui se remarcă printr-un dezvoltat simț al decorativului, obținut plastic cu o deplină libertate de execuție, rar întâlnită chiar printre pictorii «naivi». Ignorînd cele mai elementare reguli și soluții de paginație, de perspectivă și desen, Alexandru Savu aparține unei categorii de artiști «naivi» care se pare că nu s-au îndepărtat prea mult de viziunea picturii copiilor, de stîngăcia și expresivitatea desenului lor, păstrînd ceva din fantezia și dezinvoltura lor. Un peisaj intitulat *Restaurantul «Stejarul»*, pictat într-o viziune decorativă de tapiserie, ne oferă posibilitatea să înțelegem modul cum lucrează acest artist, pentru care orice element al tabloului: om, arbore, autovehicul sau arhitectură nu constituie altceva decît piesele necesare alcătuirii unui ansamblu decorativ pictural, fiecare element fiind inclus în paginația pînzei fără a ține seama de proporțiile lui reale, ci numai în raport cu nevoile lui de echilibrare a compoziției.

Din Săpînța lui Ion Stan Pătraș o amintim și pe Anuța Tite, care, deși începe să lucreze sub influența cunoscutului meșter, se desprinde treptat de el prin trecerea la pictura de șevalet, pictură care nu mai îndeplinește o funcție decorativă subordonată arhitecturii sau unor monumente funerare. Prin tabloul *În poartă*, în care înfățișează doi țărani în costumele



Fig. 5. — Gheorghe Sturza (electrician pensionar, Botoșani), *Parcul Eminescu din Botoșani*.

lor specifice, surprinși în momentul când ies pe poarta decorată cu motive și scene pictate în maniera lui Ion Stan Pătraș, s-ar părea că încearcă să sugereze simbolic momentul desprinderii de influența meșterului. În alte tablouri, cum este *Sărbătoarea*, țărâna pictoriță ajunge la foarte interesante grupaje compoziționale, găsind soluții simple, dar deosebit de expresive prin modul cum alternează și ritmează petele în culori puternice ale pălăriilor și pieptarelor cu albul cămășilor și pantalonilor.

Tot pe această linie de ilustrare a unor scene folclorice se remarcă și Ana Kiss, o țărancă devenită muncitoare la Tg. Mureș, care transcrie într-o pictură decorativă un fel de frize cu suite de personaje din lumea satului, înfățișând mai ales momente festive, ca cele de nuntă, într-un colorit vioi, optimist, ce amintește de picturile ornamentale de pe lăzile de zestre transilvănene. Asemenea ei, o mai amintim pe Elisabeta Ocoș, care pictează scene inspirate din obiceiurile tradiționale, ca, de pildă, tabloul *La pătărâi*.

Ne-am oprit mai întâi la pictorii «naivi» proveniți din lumea satului, foarte strâns și direct legați de tradițiile folclorice și ale artei populare, pe de o parte, așa cum erau, de pildă, primii pictori țărani iugoslavi, descoperiți în jurul lui 1930, iar pe de altă parte, receptivi la schimbările ce se produc sub influența orașului și a civilizației industriale, în plină dezvoltare. Acestora le urmează o altă categorie de țărani, deveniți muncitori, tehnicieni, în care am putea cuprinde și pe unii mici funcționari. În general, pictorii «naivi» din această ultimă categorie apar în medii sociale modeste și își descoperă pasiunea pentru artă destul de tardiv, dar atunci când se consacră picturii, aceasta devine un fel de sărbătoare în existența lor.

Se știe, de pildă, că vameșul Rousseau, iugoslavul Emerik Fejes, elvețianul Adolph Dietrich au început să picteze pe la 40 de ani; italianul Orneore Metelli, francezul Peyronnet sau haitianul Hector Hyppolite pe la vârsta de 50 de ani; americanul Morris Hirsfield pe la 60 de ani, spaniolul Grandma Moses pe la 70, iar păstorul și minerul francez Dominique Lagru și-a descoperit vocația pentru pictură abia la 80 de ani. Desigur că este interesant de urmărit opera lor în raport de vîrstă și experiență, de felul vieții și ocupațiile lor cotidiene.



Fig. 6. — Alexandru Savu (com. Poenari, jud. Ilfov), *Restaurantul « Stejarul »*.

Dintre pictorii noștri « naivi » proveniți din mediul muncitoresc menționăm, mai întâi, pe Robert Scripcaru, sondor din București, pe Gheorghe Sturza, electrician din Botoșani, pe Marin Văduva, dogar din București, aproape toți consacrându-se picturii la vârsta pensionării, cu excepția lui Robert Scripcaru, care este poate cel mai vechi pictor « naiv » de la noi. Acestora le urmează alte generații de diferite vârste, care au început să picteze și să expună în cadrul mișcării artistice de « amatori », cum sînt Gheorghe Negru, muncitor forestier din comuna Lerești, județul Argeș, Vasile Filip, mecanic din Baia Sprie, Ștefan Predoiși, tehnician din București, sau Gheorghe Doja, lăcătuș montator din Lugoj, și alții.

Robert Scripcaru (n. 1898), maistru sondor pensionar din capitală, este un caz unic la noi, atît prin faptul că a început să picteze de prin 1922, cît și prin calitatea operei lui. Eleonora Costescu sublinia cîndva că peisajele lui Robert Scripcaru au ceva din simplitatea tablourilor lui Utrillo³³, ale acestui pictor francez autodidact pe care unii istorici de artă au fost tentați să-l includă printre « naivii » epocii lui. În galeria de artă « naivă » din Pitești se află un peisaj din Vatra Luminoasă care confirmă aprecierile Eleonorei Costescu; dealtfel aceste calități sînt evidente și în seria de peisaje industriale din București, ce se impun prin sobrietatea și monumentalitatea lor.

Descoperit tîrziu, Gheorghe Sturza cunoaște succesul prin 1969³⁴, obținînd diferite premii și mențiuni în țară sau în străinătate și participînd alături de cei mai reprezentativi artiști « naivi » din țara noastră la importante expoziții internaționale de artă « naivă », deschise în ultimii ani în Italia (Milano, Roma), R. F. Germania, Cehoslovacia (Bratislava), Elveția (Lugano). Tematica picturii lui este restrînsă la flori și peisaje, excepție făcînd doar

³³ Cf. Eleonora Costescu, *Arta naivă*, în *Arta*, 1969, nr. 8, p. 36.

³⁴ Gheorghe Sturza s-a născut în 1907, la Botoșani.

Expune din 1969. În 1971 obține Premiul I la Expoziția republicană a artiștilor « amatori », închinată celei de-a 50-a aniversări a Partidului Comunist Român.

două autoportrete. Dacă remarcam mai sus în Ion Niță Nicodim un poet al peisajului satului natal, în Gheorghe Sturza vedem un poet al peisajului urban, specific unui oraș în care se mai menține atmosfera patriarhală de provincie. Ciclul peisajelor cu *Parcul Eminescu din Botoșani*, în diferitele lui variante, reprezintă poate suita celor mai evocatoare peisaje citadine executate de către un pictor « naiv » din țara noastră. Ca nimeni altul, el surprinde, printr-o execuție minuțioasă, dar perfect integrată unei viziuni monumentale de ansamblu, atmosfera odihnitoare și liniștea pe care o degajă un colț de natură destinat să recreeze. Este o imagine care se impune prin farmecul și poezia siluetelor copacilor care străjuiesc frumusețea albastră a lacului înconjurat de aleile pe care sînt presărate cîteva siluete de oameni ce punctează și înviorază cromatic paleta sobră de verde, gri și albastru.

Marin Văduva este un peisagist pasionat, dar care în ultimii ani s-a străduit să-și însușească unele elemente și soluții tehnice din repertoriul meșteșugăresc al profesioniștilor, pierzînd în felul acesta tocmai din spontaneitatea limbajului picturii sale de mai înainte ³⁵. El se remarcă printr-o serie de tablouri mai vechi în care surprindea cu farmec și gingășie peisaje cu pajiști de flori, cu copii care zburdau ca niște fluturi, integrați în cromatica veselă a cîmpului înflorit. Mai are însă și unele compoziții cu multe figuri în care își desfășoară darul lui de a înfățișa scene evocatoare cum este *Grivița 1933*, una dintre picturile care impresionează prin măreția și dramatismul imaginii.

Trăit în mijlocul naturii, lucrătorul forestier Gheorghe B. Negru din comuna Lerești, județul Argeș, pictează flori și peisaje, îmbinînd observația minuțioasă cu un simț decorativ caracteristic ornamenticii țărănești tîrzii ³⁶. În ultimele peisaje se simte însă intervenția unor influențe profesionale care-l îndepărtează oarecum de viziunea lui dintr-o epocă anterioară, mai încheată și mai pură.

Printr-un limbaj sobru și de o remarcabilă simplitate monumentală se distinge pictura mecanicului Vasile Filip din Baia Sprie. Un portret de față, rezolvat pe mari suprafețe în raporturi cromatice sobre și clar delimitate, ne poartă cu gîndul la felul cum erau pictate unele figuri de femei din epoca prerenascentistă. Dar și scenele cu mai multe personaje, inspirate din folclorul local, sînt rezolvate cu aceeași simplitate și pondere în dozarea figurilor, ca, de pildă, în tabloul *Dans*, în care perechile de tineri sînt integrate în spațiul vast al unei pajiști din fața unei modeste case țărănești așezate la margine de sat.

Tehnicianul Ștefan Predoiși din București fascinează prin bogăția și expresivitatea unei cromatice aprinse, în contraste puternice ce ne amintesc într-un fel de foviști sau de pictura lui Ion Țuculescu, dar într-o sinteză proprie și cu o vervă și spontaneitate ce-l situează fără echivoc printre « naivii » de mare sensibilitate cromatică.

Desigur, am mai putea aminti și alte nume, cum sînt, de pildă, Constantin Stănică, vopsitor din București, un autentic poet al naturilor cu flori, muncitorul Constantin Stroe din Ploiești, autor de scene de muncă, lucrătorul Ion Marin din Bacău, care pictează scene inspirate de diferite evenimente de familie, tipograful Mihai Aștileanu din Cluj, autor de scene istorice, și alții, însă cu mențiunea că unii dintre ei au suferit influența unei inițieri adeseori greșit dirijată din partea unor conducători profesioniști de cercuri de artiști « amatori ».

Revenim însă la « naivii » puri, oprindu-ne la una dintre cele mai interesante personalități ale domeniului: Gheorghe Doja, lăcătuș montator din Lugoj ³⁷, un spirit meditativ, reprezentativ pentru felul cum tălmăcește într-o miraculoasă lume de forme și culori un întreg univers de mitologie și înțelepciune populară, care se interferează cu elemente luate din sfera celor mai noi informații de ordin științific. Tematica tablourilor sale este extrem de diversă, cum n-am întîlnit poate la nici un alt artist « naiv ». Pornind de la interpretarea

³⁵ Marin Văduva, de profesie dogar, s-a născut în 1912, în București.

³⁶ Gheorghe B. Negru s-a născut în 1916, în comuna Lerești, județul Argeș. Participă la principalele expoziții republicane de « amatori », la Triennalele de artă « naivă » de la Bratislava, ca și la alte expoziții în Italia, R.F. Germania

și Elveția.

³⁷ Gheorghe Doja s-a născut în 1928, în comuna Țiparu, lângă Lugoj. Cunoscut mai puțin pe plan republican și internațional, Gheorghe Doja merită cu prisosință să stea alături de cei mai reprezentativi pictori « naivi » din țara noastră.

Fig. 7. — Vasile Filip (mecanic, Baia Sprie,) *Portret.*

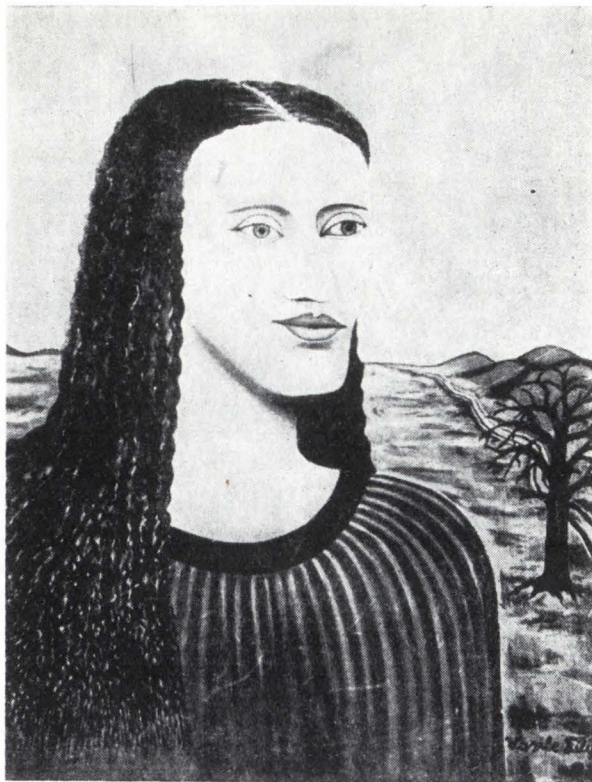


Fig. 8. — Ștefan Predoiși (tehnician, București), *În parc.*

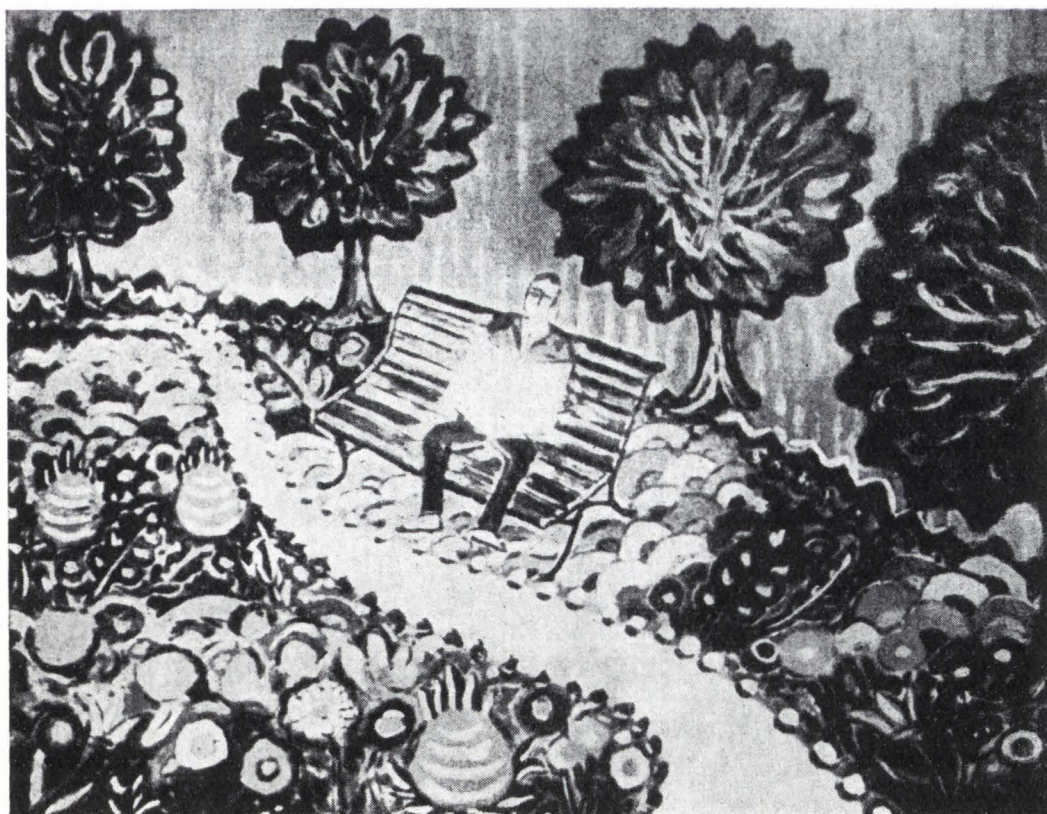




Fig. 9. — Ion Gh. Grigorescu (medic pensionar, Cîmpulung-Muscel), *Toamna*.

unor proverbe, obiceiuri din partea locului sau cîntece populare din folclorul românesc, maghiar sau german, el abordează și unele tablouri cu scop moralizator, ironizîndu-i, de pildă, pe « pierde-vară », încearcă să ilustreze subiecte literare, cum ar fi *Luceafărul*, după Eminescu, sau își imaginează era atomică a zborurilor interplanetare. Interesant este și felul cum își execută lucrările. Petrecîndu-și copilăria în comuna Țiparu de lîngă Lugoj, păstrează legătura cu universul folcloric local, care constituie una dintre sursele sale importante de inspirație. Dar intrat în mediul muncitoresc al unui mic oraș de provincie, se aclimatizează într-un nou mediu social cu toate implicațiile și influențele orașului, unde totul se derulează într-un ritm incomparabil mai rapid decît cel din mediul rural. Din acest amestec și această complexitate de impresii, ținînd seama și de nivelul orizontului său de cultură, rezultă viziunea unui pictor « naiv » de cel mai viu interes, care înregistrează și interpretează prin optica lui simplă cele mai felurite aspecte ale lumii în care trăiește și în care înglobează atît elemente evocatoare tradiționale, cît și elemente din cea mai stringentă actualitate ce vizează lumea viitorului. Din acest amalgam de asociații, constituit dintr-o vastă arie de surse și impresii, Gheorghe Doja își extrage meditațiile sale, pe care le transpune într-o veritabilă suită de tablouri, învăluite de firul gîndurilor sale asupra universului în care trăiește.

Dar și în ceea ce privește limbajul, meșterul lugojean ne oferă unul dintre cazurile cele mai elocvente ale « manierei » de a picta a artistului de pură « specie naivă ». El povestea că a lucrat la un peisaj timp de aproape un an. Întreaga suprafață a tabloului ($0,70 \times 1,00$ m) a fost acoperită cu puncte de mărimea unui vîrf de ac, de o meticulozitate extremă, rar întîlnită, poate numai la pictorii miniaturişti, obținînd niște efecte în genul tehnicii « pointilliste », de mare subtilitate. Ulterior a renunțat la această tehnică extrem de dificilă și chiar greoaie pentru transpunerea unei idei sau unui motiv, dar fără a abandona pasiunea pentru detaliu.

În ultima categorie de pictori « naivi », includem pe artiștii proveniți din alte medii sociale decât cele ale țăranilor și muncitorilor, medii care implică uneori și alte elemente de influență profesională și culturală. Pornind de la această propunere de schițare a unor categorii după medii sociale, care nu trebuie acceptată în mod strict și rigid, subliniem că artiștii « naivi » nu pot fi înțeleși pe deplin în afara contextului lor de viață și de muncă, în ciuda faptului că ei se manifestă într-un limbaj ce se distinge și se depistează, în general, după criterii de exprimare în esență asemănătoare și având, în fond, aceleași surse de sensibilitate.

Din această categorie mai eterogenă, ne oprim mai întâi la Ioan Gh. Grigorescu, medic stomatolog din Cîmpulung-Muscel. Se știe că din rîndurile medicilor s-au remarcat o serie de talente ca Vasile Baboe, prezent adesea în saloanele profesioniștilor, dar exemplul cel mai concludent rămîne Ion Țuculescu, a cărui operă se integrează în sfera celei mai autentice picturi românești din epoca modernă și contemporană, reprezentativă pentru sensibilitatea școlii noastre de pictură și pe plan internațional.

Ioan Gh. Grigorescu este poate unicul reprezentant autentic al artiștilor proveniți dintre medici în domeniul picturii « naive »³⁸. După ce încercase mai înainte și alte modalități de comunicare, în special literatura, medicul din Cîmpulung-Muscel s-a consacrat cu toată dăruirea picturii. Atras mai întâi de peisaje cu pomi înfloriți sau de frumusețea priveștiilor de iarnă cu strălucirile lor argintii de zăpadă, treptat își dezvăluie și înclinația către o pictură de semnificație socială, cum ar fi *Flașnetarul*, o scenă tristă, din trecut, apoi *Toamna*, simbolizată printr-o bătrînă solitară, ajungînd pînă la unele tablouri cu sens filozofic: *Artistul și conștiința artei*, *Eu și conștiința* etc. În ceea ce privește limbajul, pictura lui Ioan Gh. Grigorescu se înscrie fără dubii în coordonatele artei « naive », dacă avem în vedere stîngăcia desenului, predilecția pentru detaliu, ca și darul lui de a nara. Spre deosebire de alți pictori « naivi », la el se simte însă un plus de rafinament, strecurat cu discreție și fără ostentație.

Din această categorie de pictori « naivi » îi mai menționăm pe Constantin Găman, funcționar din Ploiești, autor al unor originale compoziții istorice cum este *Din timpul lui Decebal*, Ștefan Debreczenyi, pensionar din Pitești, remarcabil prin naturile lui moarte cu vinat, Alexandra Lupașcu, tot din Pitești, vîdînd un fermecător simț decorativ, Iosif Bencze, funcționar din Oradea, sau Mihai Băjenaru, inginer din Iași, artiști « naivi » care contribuie la înțelegerea mai nuanțată a fenomenului picturii « naive » din țara noastră³⁹.

LA PEINTURE « NAÏVE » DANS LE CIRCUIT DES VALEURS ARTISTIQUES ET DANS LE CONTEXTE DE LA CULTURE POPULAIRE EN ROUMANIE

RÉSUMÉ

Dans la première partie de l'étude, l'auteur effectue une brève incursion historique et théorique dans le domaine de la peinture naïve, en poursuivant l'insertion de ce phénomène dans l'art de notre siècle. Henri Rousseau une fois découvert et accepté avec enthousiasme par des personnalités artistiques de la taille d'un Picasso, d'un Braque ou d'un Apollinaire, l'intérêt pour la peinture naïve augmente petit à petit, offrant à l'attention du public les noms de Séraphine Louis, de Vivin, Bombois ou d'André Bauchant. De nouvelles découvertes sensationnelles se produisent autour de 1930, comme par exemple celle du centre des peintres naïfs constitué par les paysans de Hlebin, en Yougoslavie. Après la seconde guerre mondiale l'intérêt manifesté pour la peinture naïve s'intensifie encore davantage. De nouveaux groupes ou des artistes isolés sont découverts en différents points du globe, le phénomène étant mis en valeur par d'amples expositions internationales. Des recherches sont entamées ayant pour but non seulement d'enregistrer le phénomène mais aussi de mettre en théorie le concept d'art naïf.

³⁸ Ioan Gh. Grigorescu s-a născut în 1907 și locuiește în Cîmpulung-Muscel. În prezent este pensionar. Participă la cele mai importante expoziții republicane ale artiștilor « amatori », ca și la mari expoziții internaționale de artă « naivă », la Bratislava, în R.F. Germania, Elveția, Italia.

³⁹ La schițarea acestui sumar studiu asupra picturii

« naive » ne-au fost utile albumele *Arta plastică de amatori* (prefațat de Ion Frunzetti), editat de Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării de masă, București, 1971, și albumul *Arta naivă* (cu un studiu introductiv de Vasile Sovonea), editat de Casa creației populare a județului Argeș, 1973.

En Roumanie, l'art naïf attire assez tard l'attention des chercheurs et des historiens d'art. Cet article est l'un des premiers essais de réaliser une synthèse de la peinture naïve en Roumanie; en la rapportant à l'évolution du genre sur le plan européen, l'auteur trace quelques repères théoriques lui permettant de faire un classement des peintres naïfs selon des critères d'ordre social, géographique et artistique. Une première catégorie serait celle des peintres naïfs paysans, marquant la transition de la conception traditionnelle de l'art populaire — qui porte l'empreinte de l'expérience collective — à la vision particulière de l'artiste naïf. Tels sont, par exemple, Ion Stan Pătraș, de Săpînța (Maramureș) et Timotei Tohăneanu, de Simbăta de Sus (Făgăraș), ce dernier s'avérant un continuateur de la technique de la peinture sous verre transylvaine. Dans une autre catégorie on pourrait placer les peintres naïfs appartenant toujours au milieu paysan, mais s'étant détachés de la structure du langage populaire, comme Ion Niță Nicodim de Brusturi (Arad) et Ghiță Mitrăchiță, de Birca (Dolj), peintres naïfs qui évoquent l'univers d'une enfance vécue dans le paysage rustique ainsi que des sujets contemporains, mais vus toujours avec l'œil du paysan, auxquels s'ajoutent des éléments inspirés de la mythologie du village. Une catégorie plus ample est formée par les peintres naïfs provenus des rangs des travailleurs et, en général, de la banlieue des villes. Nous mentionnerons parmi eux Robert Scripcaru, sondeur, de Bucarest, Gheorghe Sturza, électricien, de Botoșani, Marin Văduva, tonnelier, de Bucarest et Gheorghe Doja, serrurier, de Lugoj. Enfin, une dernière catégorie pourrait réunir les artistes issus d'autres milieux sociaux — petits employés, intellectuels — milieux qui impliquent également la prise en considération d'autres éléments d'influence, d'ordre professionnel ou culturel.

JOLÁN BALOGH, Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest IV.—XVIII. Jahrhundert. I Textband; II Bildband, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975.

Monumentalul catalog al sculpturilor străine din Muzeul de arte frumoase din Budapesta de Jolán Balogh ocupă un loc privilegiat în cadrul vastei activități desfășurate de autoare, consacrată îndeosebi problemelor Renașterii, văzută din perspectiva difuzării ei în țările Europei Centrale, cit și studiului sculpturii europene (secolele IV—XVIII)¹.

Precedat de laborioase cercetări analitice menite să lămurească un întreg complex de chestiuni de natură iconografică și situare stilistică², odată cu stabilirea unui număr important de atribuții, acest catalog oferă o prezentare cvasi-exhaustivă a secției de sculptură veche a Muzeului de arte frumoase din Budapesta, secție condusă de Jolán Balogh între anii 1935 și 1967.

Introducerea schițează succint istoria, caracterul și componența colecției, una dintre cele mai prețioase din Europa prin varietatea și calitatea uneori strălucită a pieselor.

Primele sculpturi intră în posesia Muzeului Național imediat după înființarea lui de către Ferenc Széchenyi, în 1802, printre donatori aflându-se Josef Kiss, Julianna Széchenyi născută Festetics, pictorul transilvănean Josef Neuhauser (care donează în 1825 o plachetă de monogramistul H.G., reprezentând o scenă din *Metamorfozele* lui Ovidiu), cunoscutul colecționar Miklós Jancovich și alții. Cîteva dintre operele de vîrf ale actualei colecții, cum ar fi *Madona cu pruncul* de Andrea Pisano (cat. nr. 25, din colecția Jancovich), relieful de fildeş din Salerno (cat. nr. 6), cele două « *Feuerbock* » de Tiziano Aspetti (cat. nr. 227, 228) sînt dobîndite încă din această fază incipientă. O parte

din ele au rămas în secția de antichități a Muzeului Național, o altă parte (în special bronzurile) au fost predate în 1877 la Muzeul de arte decorative, fiind apoi definitiv integrate, în anii 1949—1950, în secția de sculptură veche a Muzeului de arte frumoase (muzeu fondat în 1896). Achizițiile cele mai spectaculoase le efectuează eminentul istoric de artă Károly Pulszky — directorul Galeriei Naționale — cu ocazia călătoriei sale în Italia din anii 1894—1895 cînd, din însărcinarea guvernului, cumpără 121 de sculpturi italiene și fragmente decorative de arhitectură din evul mediu și Renaștere, printre care opere celebre ca *Madona cu pruncul*, relief înalt din teracotă de Michelozzo Michelozzi (cat. nr. 53), *Arhanghelul Gabriel* de Agostino di Duccio (cat. nr. 57), de asemenea din teracotă, statueta din ceară *Madona cu pruncul* de Jacopo Sansovino (cat. nr. 141). În anul 1914 este cumpărată colecția sculptorului István Ferenczy (1792—1856), compusă din 83 de opere strînse în timpul anilor de studii în Italia (1818—1824). Astfel ajung în colecție piese de mare valoare, cum ar fi: *Răpirea Europei*, de sculptorul din Padua Andrea Riccio (cat. nr. 190), statueta de bronz de reputație universală, mult timp atribuită lui Leonardo (cat. nr. 145), grupul *Heracles* de Alessandro Algardi (cat. nr. 249) și reliefurile lui Georg Raphael Donner (cat. nr. 370—371).

În perioada directoratului lui Elek Petrovics (1914—1935) colecția de sculptură se amplifică mai ales cu achiziția unor opere aparținînd școlii germane (școala din Köln, atelierul lui Riemenschneider, Leonard Kern), deoarece pînă atunci

¹ Menționăm cîteva din operele mai importante ale lui Jolán Balogh: *Adatok Miláno és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez*, Budapest, 1928; *Márton és György Kolozsvári szobrászok*, Cluj, 1934; *Kolozsvár műemlékei*, Budapest, 1935; *Az erdélyi Renaissance*, vol. I, 1460—1541, Cluj, 1943; *L'Origine du style des sculptures en bois de la Hongrie médiévale*, în *Acta Historiae Artium*, t. IV, 1957, fasc. 3—4, p. 231—253; *Olasz falfestmények Gyulafehérvart*, Cluj, 1932; *Az magyar Renaissance építészet*, Budapest, 1953; *Az esztergomi Bakocz kápolna*, Budapest, 1955; *A művészet Mátyás király udvarában*, I—II, Budapest, 1966.

² *Tanulmányok a Szépművészeti Múzeum szobrászati gyűjteményében*, I, în *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, VI, 1929—1930, Budapest, 1931, p. 5—51; *Tanulmányok a Szépművészeti Múzeum régi szoborgyűjteményé-*

ben, II, în *Az Országos Magyar szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, IX, 1937—1939, Budapest, 1940, p. 7—136; *Études sur la collection des sculptures anciennes du Musée des Beaux-Arts*, III, *Acta Historiae Artium*, t. I, 1953, p. 71—113; *Un capolavoro sconosciuto del Verrocchio. Studi nella collezione di sculture del Museo di Belle Arti*, IV, în *Acta Historiae Artium*, t. VIII, 1962, p. 55—98; *Studi sulla collezione di sculture del Museo di Belle Arti di Budapest*, V, în *Acta Historiae Artium*, t. XI, 1965, p. 3—67; *Studi sulla collezione di sculture del Museo di Belle Arti di Budapest*, VI, Parte I, Pozzi veneziani, Parte II, *Bronzetti italiani*, în *Acta Historiae Artium*, t. XII, 1966, p. 211—346; *Studi nella collezione di sculture del Museo di Belle Arti di Budapest*, VII, în *Acta Historiae Artium*, t. XV, 1969, p. 77—138. *Sculture italiane* (p. 71—101), *Sculture francesi* (p. 102—120), *Sculture spagnuole* (p. 120—126).

ea se reducea aproape în exclusivitate la sculptura italiană.

Jolán Balogh a promovat în continuare dezvoltarea multilaterală a fondurilor secției de sculptură veche, preluând și o serie de sculpturi străine din alte muzee budapestane (Muzeul Național, Galeria istorică, Muzeul de arte decorative, Galeria capitalei, Muzeul Ráth György, Muzeul Zichy Jenő). Catalogul critic întocmit de Jolán Balogh este în măsură să satisfacă cele mai severe exigențe, cuprinzând o documentație completă și precisă asupra fiecărei opere. Astfel fișa lucrărilor este prevăzută (conform unei metodologii îndelung meditate și prin comparație cu cataloage similare) cu următoarele elemente: material, dimensiuni, inscripții, stare de conservare, tehnică (în ce privește descrierea nu se dezvoltă mai departe, deoarece toate piesele sînt reproduse în volumul de imagini), proveniențe succesive, expoziții. Urmează apoi precizări iconografice și stilistice, enumerarea exemplarelor, «repetițiilor», replicilor și variantelor, cu locul de păstrare. În sfîrșit, literatura este ordonată cronologic, cu menționarea atribuțiilor și a contribuției autorilor privind diverse aspecte ale operei discutate. Primim în acest fel aproape un *curriculum vitae*, foarte prețios și uneori pasionant, ce răzbate dincolo de datele seci, extrem de concise. Pentru exemplificarea metodei utilizate de autoare putem cita prelucrarea magistrală a cîtorva opere de înaltă valoare și de maxim interes prin istoria lor zbuciumată. Așa este, de pildă, cazul sculpturii din teracotă (Iisus dintr-un grup *Imago pietatis*, cat. nr. 66), atribuită de Jolán Balogh lui Verrocchio pe baza analogiei cu alte sculpturi reprezentînd pe Iisus ale maestrului și datată între anii 1476 și 1482³. Sculptura provine din colecția lui Ferencz Pulszky, fostul director al Muzeului Național, care a cumpărat-o la Florența împreună cu două figuri secundare (îngeri). Cei doi îngeri se află astăzi, după ce au schimbat mai mulți pro-

prietari, la Muzeul de artă din Toledo (Ohio) și a putut fi probată apartenența lor la același grup *Imago pietatis* pe baza unei gravuri de Jenő Doby din anul 1873, sculpturile fiind depistate de Jolán Balogh în urma unei vaste corespondențe. În problema celei mai cunoscute opere din colecția budapestană, «bronzetto»-ul leonardesc (cat. nr. 145), Jolán Balogh se pronunță cu mai multă prudență decît o serie de predecesori, catalogînd-o drept lucrarea unui continuator al lui Leonardo din mijlocul secolului al XVI-lea. Literatura închinată acestei statuete este imensă (p. 116–122), fiind prin ea însăși semnificativă pentru dificultățile întîmpinate de autoare. Dar aproape fiecare poziție din catalog însumează rezultatele unor investigații minuțioase, cu multiple implicații istorice și comparatiste. Fără să mai insistăm asupra componenței colecției, vrem doar să remarcăm lucrările ce ne solicită atenția și datorită unui periplu cu trimiteri la istoria culturală transilvăneană. Dintre statuetele de plumb *Mercur*, *Venus*, *Atalanta* și *Meleagru* (cat. nr. 372–374) de Georg Raphael Donner, provenind din colecția contelui Miklós Bánffy de la castelul din Bonțida⁴, primele două au repetiții de alte dimensiuni la Muzeul Brukenthal din Sibiu (este citată ca referință comunicarea lui Julius Bielz⁵), dar și în numeroase alte muzee. O *Crucificare* (cat. nr. 49) atribuită unui urmaș al lui Donatello (a doua jumătate a secolului al XV-lea) a avut printre posesori și pe contele Sándor Teleki, cunoscut erou al revoluției din 1848, a cărui colecție (destul de importantă, așa cum reiese din descrieri contemporane⁶) s-a risipit. Contele Teleki a stăpînit castelul din Coltău (județul Satu Mare), unde s-a păstrat un timp și acest relief.

Prin bogăția informației și excepționala rigoare metodologică, acest catalog valorifică exemplar una dintre cele mai importante colecții de acest gen din Europa, constituind un admirabil model.

GHEORGHE VIDA

BARBU BREZIANU, *Opera lui Constantin Brâncuși în România*, București, Editura Academiei, 1974, 315 p. cu ilustr.

Cu adevărat un eveniment în istoricul cercetărilor brâncușiene, *Opera lui Constantin Brâncuși în România* a lui Barbu Brezianu (apărută sub egida Institutului de istoria artei) este, cu excepția ansamblului de la Tîrgu Jiu, un catalog al operelor de tinerețe ale sculptorului. Sînt cuprinse

aici lucrări datînd din timpul studenției, apoi lucrări executate pînă în preajma primului război mondial, la Paris, dar care, datorită legăturilor permanente pe care Brâncuși le-a păstrat cu țara sa, au figurat în expoziții bucureștene și au ajuns în colecții de stat și mai ales particulare românești. Efortul

³ Jolán Balogh, *Un capolavoro sconosciuto...*

⁴ Despre colecția familiei Bánffy, aflată la castelul din Bonțida, vezi Biro Bela, *A Bonchidai kastély képei*, în *Erdélyi Helikon*, XV (1943), nr. 10, octombrie, p. 595–603.

⁵ Julius Bielz, *Statuetele de plumb ale lui Raphael Donner de la Muzeul Brukenthal*, în *Studii și comunicări*, nr. 4, Muzeul

Brukenthal, Sibiu, 1956, p. 39–44.

⁶ Csetri Elek citează în prefața la memoriile lui Teleki Sándor, *Emlékezzünk régiekrol*, București, 1973, descrierea colecției aflate la castelul din Coltău, de către Jokai Mór (p. 44).

de reconstituire a activității lui Brâncuși din această perioadă este considerabil, ținând seama de neatenția generală care însoțește, inevitabil, începuturile, lipsite de garanția consacrării, oricărei cariere artistice. De aceea o minuțioasă și îndelungată muncă de cercetare a fost necesară pentru aducerea la suprafață a datelor și documentelor biografice, a operelor pierdute sau necunoscute. Acestea au fost consemnate, pe de o parte, în primele două subdiviziuni, *Date și concordanțe* și *Cronologia expozițiilor colective și personale*, pe de alta, în catalogul propriu-zis, fiecare fișă de lucrare devenind o foarte concisă imagine monografică.

Deși catalogul, cum am spus, este limitat, prin voința autorului, la acele lucrări care, într-un fel sau într-altul, sînt legate de România, subdiviziunile menționate cuprind viața și activitatea sculptorului *pe toată durata lor* și, în momentul de față, reprezintă cea mai completă sumă de date asupra biografiei lui Brâncuși și a prezenței sale în expoziții personale și colective, românești și străine. Astfel, conținutul lucrării lui Brezianu este mai bogat decît o mărturisește titlul ei, formula adoptată permițînd înglobarea rezultatelor diverse la care a ajuns printr-o cercetare orientată în mai multe direcții, rezultate ce nu și-ar fi găsit locul în cadrul fix al unui catalog raisonné limitat la o anumită perioadă de creație.

Astfel au putut fi comunicate fotografiile a două lucrări necunoscute pînă acum, executate în 1905 la Paris, — portretele Victoriei Vaschide și al tatălui acesteia, dr. Zaharia Samfirescu, ultimul destinat unui monument funerar de la Iași care nu a mai ajuns să fie executat — amîndouă interesante documente pentru conturarea activității de portretist a lui Brâncuși.

Numeroase fotografii inedite, descoperite de autor — cele reprezentînd membri ai familiei lui Brâncuși, de pildă — sau obținute din arhiva Muzeului de artă modernă din Paris, sînt documente emoționante prin autenticitatea lor.

Catalogul propriu-zis se dovedește deosebit de important pentru oricine vrea să-și apropie universul sculptorului, să înțeleagă fundamentele creației sale, întrucît cuprinde acea fază dificilă a impulsurilor și tatonărilor artistice cu finalitate incertă, inteligibilă abia în lumina evoluției ulterioare.

O importantă contribuție este descoperirea unora dintre modelele lucrărilor lui Brâncuși. Mulajul în ghips al lui Vitellius, după care Brâncuși, în anii studenției, i-a modelat portretul, a fost aflat la Școala de arte frumoase din București, iar Mars Borghese, mulaj didactic, și acesta, al statuii de la Luvru, a fost identificat în fotografia unei lucrări, document iconografic detectat în Arhivele statului din Craiova. Într-un portret de femeie este identificată Renée Irana Franchon, lucrarea dovedindu-se astfel o fază premergătoare a *Portretului Baroanei*. Fotografii necunoscute și practic inaccesibile, ale lui G. Lupescu, Petre Stănescu, Ioan Georgescu-Gorjan — toți portretizați de Brâncuși —, sînt reproduse în paralel cu portretele acestora în cadrul fișei fiecăruia,

oferind cititorului posibilitatea unor comparații care dezvăluie extraordinara înzestrare de portretist a lui Brâncuși. Este impresionantă transformarea elementelor fizionomice, neutre sub raport expresiv, ale modelului, în forme sesizante, puternice, și aceasta fără violentarea adevărului anatomic. Venturi vorbea de «puterea magică» (p. 259) pe care forma brâncușiană o comunică privitorului și afirmația, credem, este valabilă chiar în cazul acestor lucrări de început.

Senzațională este apoi fotografia, executată de Brâncuși, a modelului care i-a pozat pentru *Rugăciunea*. Dacă în portretele amintite atitudinea față de model rămînea deferentă, de astă dată Brâncuși se distanțează considerabil de natura inspiratoare. Modelul este din ce în ce mai puțin recognoscibil, el devine doar o sursă de sugestii plastice — este și cazul *Torsului* pentru care, descoperă Barbu Brezianu, a pozat în 1909 Lilly Waldberg (este stabilit astfel și anul execuției lucrării), dar mai ales al lucrării *Prometeu*, pentru care a pozat Corneliu Cosmuță (și fotografii ale acestuia sînt reproduse).

Tot pasiunii de neobosit investigator a lui Barbu Brezianu îi datorăm descoperirea (la Craiova și Paris) mai multor fotografii, datorate lui Brâncuși, după lucrări astăzi dispărute. Acestea sînt un *Studiu anatomic* după natură și două portrete ale unui același model feminin intitulate *Cap de expresie*, care deși lucrări timpurii, din 1900, anterioare chiar fazei rodiniene, sînt revelatorii, și acestea, ca și portretele deja menționate, pentru neobișnuita capacitate a sculptorului român de a imprima expresie și caracter figurii umane. În acest sens, catalogul relevă interesante contradicții între unele declarații ale lui Brâncuși și lucrările sale de tinerețe: «Decadența elenă a început din momentul cînd s-a încercat a se exprima în sculptură suferința oamenilor în lucrări ca Laocoon și fiii săi». Totuși, opera lui Brâncuși cunoaște motivul supliciuului. În afară de portretele «copiilor supliciați», nu este exclus ca însuși portretul domnișoarei Pogany să fi fost sugerat de un același sentiment de adîncă compasiune (vezi fotografia și mai ales portretul lui Margit Pogany cu capul aplecat, sprijinit într-o mîină, cu ochii imenși și privirea plină de resemnare).

Surprinzătoare este și o altă declarație a lui Brâncuși: «Nu pot face bustul nimănui, pentru că nu pot să-i dau acel ceva care l-ar face asemănător cu subiectul: viața» (p. 19). Or, portretele lui Brâncuși impresionează tocmai prin imensa trăire lăuntrică, prin viața psihică, misterioasă și tulburătoare. În ciuda acestor daruri ale sale, Brâncuși a intuit că destinele artei secolului al XX-lea aveau să fie altele și nici succesele de la saloanele pariziene, nici chiar aprecierile, pe cît de sincere pe atît de măgulitoare, ale lui Rodin nu l-au putut reține într-o viziune care-și epuizase resursele.

Nu lipsesc în catalog precizările privind datarea unor lucrări. În urma cercetărilor întreprinse în arhivele craiovene, Barbu Brezianu stabilește ca an de execuție a lucrării *Laocoon* anul 1900 și nu 1898, cum se credea pînă acum. De asemenea aduce argumente, care înlătură orice

îndoieli, că *Rugăciunea* a fost executată în 1907 și nu în 1914 — anul instalării monumentului la Buzău —, cum s-a afirmat în mod eronat de către unii critici.

Deosebit de interesante sînt apoi fotografiile unor lucrări, astăzi distruse sau dispărute, schițe premergătoare, de pildă ale *Rugăciunii*, lucrare de cotitură, aflată la începutul « căilor așa de aspre » (Cecilia Cuțescu Storck) pe care pășise Brâncuși. Fotografiile a două portrete de bărbat (nr. 6 a, 6 b), alăturate portretului lui Dărăscu, se dovedesc a fi studii pornind de la același model și tot datorită descoperirii unor fotografii, aflăm că bustul de fetiță intitulat *Orgoliu*, expus la Paris în 1906, nu este decît faza finală a unui *Cap de expresie* din anii studenției. Că studiile de școală ale lui Brâncuși erau deja opere o dovedește împrejurarea că *Orgoliul* a stîrnit entuziasmul lui Rodin.

Schiță premergătoare a desenului de pe *Poarta sărutului* sau element de legătură între aceasta și *Sărutul* — lucrări pe care le despart 30 de ani — este considerat desenul cu numărul de catalog 33, care apare nu o dată și în scrisorile lui Brâncuși. Adoptarea ideogramei *Sărutului* ca echivalent sau dublu al semnăturii sale este, pe bună dreptate, interpretată de Barbu Brezianu ca o dovadă de constant atașament față de o lucrare în care sensul de comuniune și înțelegere universală, sens al operei brâncușiene în totalitatea ei, este atît de exact înscris.

În sfîrșit, am vrea să atragem atenția și asupra publicării integrale a desenelor din caietul de schițe, dintre care studiile pregătitoare pentru *Ecorșeu* reprezintă o mare parte, certificînd aplicația și seriozitatea lui Brâncuși în momentul apropierii de o temă. Importantă este în egală măsură identificarea și consemnarea copiilor nerecunoscute

de autor și a împrejurărilor în care acestea au fost executate.

În ceea ce privește tipul de fișă ales, acesta, mai mult decît pur constatativ, tinde spre epuizarea datelor cunoscute în legătură cu o lucrare: date muzeografice, prezență în expoziții, circulație, bibliografie (selectivă, dar, poate, nu îndeajuns), dar și geneză (surse de inspirație, faze premergătoare, variante), condiții de achiziționare, date asupra colecționarilor, amănunte semnificative sau doar pitorești legate de existența lucrării. Propriul punct de vedere critic, însoțit de comentarii memorabile ale unor istorici de artă de seamă, completează fișa. Profuziunea de date ce ni se oferă ajută la situarea lucrării, pe de o parte în ansamblul operei brâncușiene, pe de alta în cel al artei românești și chiar europene. Astfel încît catalogul lui Barbu Brezianu nu oferă o lectură aridă de date, ci repere pentru reconstituirea fenomenului pasionant al nașterii operei și al destinului ei.

În încheiere am vrea să atragem atenția asupra reproducerilor, al căror rol într-un catalog raisonné este atît de important. O serie dintre sculpturi apar mutilate în urma decupării neglijente a fotografiilor pe un fundal negru. Procedul în sine — pentru care tehnoredactorii, nu știm de ce, au o vădită preferință — elimină orice posibilitate de sugerare a spațialității prin plasarea negrului opac, lipsit de orice transparență și profunzime, ca fundal al sculpturilor. Apoi retușurile, în general, dar mai ales ale fotografiilor în care apare Brâncuși, sînt brutale și produc uneori efecte comice regretabile. Sperăm că o viitoare ediție a *Catalogului* să permită îmbunătățirea calității ilustrației unei lucrări de referință în bibliografia brâncușiană.

IOANA VLASIU

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- * * * **Pagini de veche artă românească**, I, De la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea, 1970, 352 p., 33 lei; II, 1972, 305 p., 48 lei; III, 1974, 276 p., 56 lei.
* * * **Țara Birsei**, I, 1972, 475 p., 52 lei; II, 1974, 414 p., 66 lei.
RĂZVAN THEODORESCU, **Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X—XIV)**, « Biblioteca istorică », XLI, 1974, 380 p., 27 lei.
* * * **Pagini de artă modernă românească**, 1974, 187 p., 35 lei.
BARBU BREZIANU, **Opera lui Constantin Brîncuși în România**, 1974, 316 p., 50 lei.
CLEMANSA-LILIANA FIRCA, **Direcții în muzica românească, 1900—1930**, 1974, 169 p., 10,50 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHĂ ȘI ARHEOLOGIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ-NAPOCA
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE « A.D. XENOPOL » — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINEMA
STUDII CLASICE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 23, P. 1—218, BUCUREȘTI, 1976

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ”, București

